



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Żywoty świętych ten Apollo pieje" : studia nad tradycją mitologiczną w literaturze staropolskiej

Author: Marzena Walińska

Citation style: Walińska Marzena. (2018). "Żywoty świętych ten Apollo pieje" : studia nad tradycją mitologiczną w literaturze staropolskiej. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Marzena WALIŃSKA

~

„ŻYWOTY ŚWIĘTYCH TEN APOLLO PIEJE”

Studia nad tradycją mitologiczną
w literaturze staropolskiej



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego



„Żywoty świętych ten Apollo pieje”
Studia nad tradycją mitologiczną
w literaturze staropolskiej

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3756

50^{lat}
**Uniwersytetu
Śląskiego**
w Katowicach

Marzena Walińska

„Żywoty świętych ten Apollo pieje”
Studia nad tradycją mitologiczną
w literaturze staropolskiej

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Piotr Borek

Spis treści

Wstęp

Tradycja mitologiczna w literaturze staropolskiej — wobec braku syntezy / 7

Część I

Rej i mitologia / 17

„Owa prosto będziecie ze mnie mieć Chirona”. Kod mitologiczny *Fraszek* Jana Kochanowskiego / 31

Część II

Apollo u złóbka i stajenka, która przewyższa Olimp. Antyk w staropolskich pastorałkach dramatycznych / 53

Z problemów genologii / 53

Poscamus Olympum. Mitologizmy w funkcji zapożyczeń leksykalnych / 57

Cynthus alter i Apollo chrześcijański / 62

Lucyfer w Hadesie: mitologiczno-chrześcijański obraz piekła / 70

Numina fracta cadent. Aksjologizacja świata antycznego / 81

Ultima aetas — *felix aetas*. Ekloga IV Wergiliusza jako tradycja literacka / 88

Polio polski Kaspra Miaskowskiego: Wergiliusz odmieniony „wedle potrzeby” / 93

Mitologia w perswazji kaznodziejskiej / 107

Uwagi wstępne / 107

„Inwencyje poetyckie”, czyli egzempla / 111

Wszechmocny Jowisz i ślepy Kupidyn / 119

„Jako pisał Pausonias”. Erudycja i quasi-erudycja / 123

Errat antiquitas: aksjologizacja mitologii / 128

Część III

Słodki i okrutny. Wizerunek Kupidyna w poezji staropolskiej	/ 139
Eros — Amor — Kupidyn w literaturze klasycznej	/ 139
„Miłość jest Muzą, Kupido mym Febem”	/ 143
„Bóg cały” — „chłopiâteczko niewieliczkie”. Boskie i dziecięce oblicze Erosa	/ 146
„Strzelec okrutny, zbójca wierutny”	/ 157
„Amor, co wszystkich zwycięża”?	/ 165
Postscriptum: Kupidyn i Śmierć, czyli o pewnej niezwyklej przygodzie antycznego bożka w poezji staropolskiej opisanej	/ 174
Topika mitologiczna w poezji dawnej	/ 187
Szyfr, kod i konwencja. Staropolskie sposoby „mówienia mitologią”	/ 211
Bibliografia	/ 225
Nota edytorska	/ 237
Indeks nazwisk	/ 239
Summary	/ 245
Resumé	/ 247

Wstęp

Tradycja mitologiczna w literaturze staropolskiej — wobec braku syntezy

Mitologia grecko-rzymska stanowi część śródziemnomorskiej tradycji literackiej. Losom bogów i herosów poświęcone są pierwsze dzieła literatury greckiej: eposy Homera oraz poemat teogoniczny *Narodiny bogów* Hezjoda, również na kanwie mitów powstały najwybitniejsze tragedie. Niezliczone przygody bogów i bożków stały się inspiracją dla twórców liryki i epigramatyki antycznej, a wyrażenia zawierające nazwy mitologiczne weszły na stałe do zasobów języka poetyckiego — literatura jest zatem podstawowym źródłem wiedzy o mitologii dla dawnych i współczesnych mitografów. Wydobywanie z tekstu literackiego informacji o poczynaniach bogów i herosów stawia przed badaczem pytania o granicę między zawartą w tekście wiernością tradycyjnym przekazom a inwencją autorów, dopisujących postaciom mitycznym nowe przygody i cechy charakteru. Nie można bowiem zapominać, że mitologia grecko-rzymska, będąc atrakcyjnym tworzywem literackim, jest przecież genetycznie związana z systemem religijnym i jako taka stanowiła wykładnik starożytnych wierzeń. Ten specyficzny i niejednorodny charakter tradycji mitologicznej był zresztą źródłem ambiwalentnego stosunku do niej w epokach późniejszych: zawarty w opowieściach o bogach i bożkach wyraz politeistycznego systemu religijnego musiał spotkać się z potępieniem ze strony autorytetów Kościoła, zarazem jednak mitologizmów nie można było wyrugować z cenionej — także, choć wybiórczo, w średniowieczu — literatury klasycznej. Sposobem na pogodzenie światopoglądu chrześcijańskiego z funkcjonowaniem w literaturze i kulturze wątków i postaci mitologicznych okazały się interpreta-

cje, których celem było osłabienie związku mitologii z pogańską religią: euhemeryzm, alegoreza oraz interpretacja astrologiczna. Przetrwały one czasy średniowiecza i zasadniczo wpłynęły na sposób wykorzystania tej części tradycji antycznej w literaturze późniejszych epok.

Próbę odrodzenia kultury starożytnej, w tym również reintegracji wizerunku bóstw mitycznych, podejmą humaniści renesansowi, dla których antyk stał się autonomicznym historycznie wzorcem kultury. Nie oznacza to, że był powszechnie i bezkrytycznie akceptowany, czego dowodem toczący się na różnych płaszczyznach — ideologicznej, naukowej i literackiej — tzw. spór o antyk, a więc niezgodność co do oceny wartości dorobku starożytnej kultury w kontekście oczekiwań i potrzeb współczesnego twórcy czy odbiorcy. Jego częścią był spór o mitologię; mimo iż bóstwa antyczne z reprezentantów religii pogańskiej praktycznie przekształciły się w alegorie dobrych lub złych cech, przeciwnicy mitologii nadal kwestionują jej wartość poznawczą, a nawet sugerują negatywne oddziaływanie na czytelnika. Siedemnastowieczny poeta oraz badacz i teoretyk literatury Maciej Kazimierz Sarbiewski dowodzi, iż mitologia zawiera fabuły zmyślane i nieprawdopodobne, więc jej zastosowanie w poezji byłoby sprzeczne z Arystotelesowską zasadą sztuki jako naśladowania rzeczywistości. Dla twórcy chrześcijańskiego znacznie odpowiedniejszym źródłem inspiracji jest Biblia, zbiór pouczających opowieści i budujących postaw. Paradoksalnie — zresztą podobne sprzeczności dostrzegamy u Reja i innych twórców — Sarbiewski-poeta w praktyce nie stroni od mitologizmów, a obszerny traktat *Dii gentium* (*Bogowie pogan*), będący prawdopodobnie częścią zamierzonej encyklopedii o świecie antycznym, zawiera alegoryczne wykładnie znaczenia poszczególnych bóstw. Właśnie alegoreza, która pozwoliła traktować mitologię jako źródło filozofii moralnej i wiedzy o cnotach etycznych, umysłowych i społecznych, stanowiła nadal główny argument za pozostawieniem mitologii w literaturze, także w wypowiedziach innych przedstawicieli renesansu i baroku, takich jak Erazm z Rotterdamu, Antonio Possevino, Francis Bacon, Henryk Schaeve. Wiedza o mitologii była ponadto w oczywisty sposób częścią wiedzy o antyku i jej poznawanie leżało w kręgu zainteresowań humanistów. Wyrazem tych fascynacji były rozliczne kompendia i encyklopedie mitologiczne, komentarze do starożytnych i średniowiecznych mitografii oraz rozprawy teoretyczne, w których próbowano zdefiniować pojęcie mitu.

Już pobieżna lektura staropolskich testów nie pozostawia wątpliwości, iż niezależnie od sporów filozoficznych i światopoglądowych mitologizmy są nieodłącznym elementem XVI- i XVII-wiecznej literatury. Wynika to przede wszystkim, powtórzmy, z literackiego charakteru grecko-rzymskiej mitologii, wobec czego wykorzystywanie tradycji

mitologicznej jest częścią imitacji literatury antycznej — a więc jedną z form realizacji głównego postulatu renesansowej estetyki. Mitologizmy stają się zatem częścią kształtującego się w XVI wieku języka poetyckiego, a w wieku XVII zadomowia się w nim do tego stopnia, że sami poeci podejmować będą, nie zawsze przecież udane, próby odświeżenia najczęściej używanych i wyświechtanych motywów i wątków.

Mitologia grecko-rzymska stanowiła niezwykle bogaty zbiór historii z udziałem bogów olimpijskich, pomniejszych bóstw, herosów oraz śmiertelników. Pojęcie o tej różnorodności daje lektura popularnych współczesnych mitografii (Jana Parandowskiego, Wandy Markowskiej, Zygmunta Kubiaka), a także encyklopedii i słowników, rejestrujących setki postaci, wątków i wersji mitów rozproszonych na kartach literatury antycznej (Roberta Gravesa, Pierre'a Grimala). Z tej obfitości materii twórcy staropolscy wybierają stosunkowo niewiele. Dobór i selekcja motywów są podyktowane przede wszystkim, co oczywiste, częstotliwością ich opracowania w poezji antycznej, znaczenie ma również tradycja średniowieczna, która spopularyzowała wątki wykorzystywane przez moralistów w funkcji alegorycznej, jak np. Herkules na rozstajnych drogach (*Hercules in bivio*) czy sąd Parysa (*iudicium Paradiis*). Istotny wpływ na ukształtowanie rodzimego repertuaru nawiązań mitologicznych miała na pewno — podobnie jak i w innych obszarach — twórczość Jana Kochanowskiego. Jemu w dużej mierze zawdzięcza popularność w polskiej poezji Orfeusz (świadczą o tym aluzje stylistyczne oraz bezpośrednie odniesienia do autora *Pieśni*), a także np. rzadko występujące w klasycznej literaturze fauny, które dzięki *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* zrobiły karierę w sielance oraz barokowej poezji ziemiańskiej¹. Można mówić o zespołach motywów przejmowanych wraz z określonym modelem poezji lub gatunkiem, charakterystyczna pod tym względem jest poezja bukoliczna czy erotyk konceptystyczny. Sto-

¹ Mowa o pieśni Panny XII, która zawiera wyidealizowany i zmitologizowany wizerunek wsi. Jego częścią składową są postacie mitologiczne wpisane w rustykalny krajobraz:

Stada igrają przy wodzie,
A sam pasterz, siedząc w chłodzie,
Gra w piszczałkę proste pieśni;
A faunowie skaczą leśni.

(J. KOCHANOWSKI: *Pieśni*).

Oprac. L. SZCZERBICKA-ŚLĘK. Wyd. 4 zm. Wrocław 1997).

Notabene tę samą strofę powtarza poeta w pieśni II, 2 ze zbioru *Pieśni ksiąg dwoje*, znanej pod zwyczajowym tytułem *Zaproszenie Hanny do Czarnolasu* (inc. „Nie dbam, aby zimne skały...”). Fakt ten niewątpliwie również przyczynił się do spopularyzowania mało przedtem znanych leśnych bożków.

sunek do mitologii jako tworzywa literackiego jest wreszcie jedną z cech charakteryzujących indywidualny styl poety. Kochanowski — w dziełach polskojęzycznych — korzysta z tej tradycji oszczędnie, co jest wyraźnie widocznie w porównaniu z jego twórczością łacińską, *Sielanki* Szymona Szymonowica są natomiast przykładem wykorzystania mitologii w sposób celowy i przemyślany, dowodzą erudycji i gruntownej wiedzy z zakresu kultury antycznej (co nie dziwi w przypadku poety-filologa). Poezja barokowa zawiera liczne przykłady mechanicznego przejmowania tematów i wątków mitologicznych, nieraz z błędami, co świadczy o powierzchownej znajomości mitologii, zaczerpniętej nie z literatury antycznej, ale raczej z popularnych słowników, kompendiów i florilegiów (antologii). Osobliwy pod tym względem przypadek stanowi twórczość Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, a zwłaszcza jego epika romansowa, obfitująca w przykłady wzięte z mitologii. Widocznej u Twardowskiego tendencji do zadziwiania niezwykłymi czy mało znanymi mitologizmami towarzyszą jednak liczne odstępstwa od „prawdy mitologicznej”, dowodzące z jednej strony niefrasobliwego stosunku do tej tradycji, z drugiej zaś obnażające niedostatki wiedzy autora.

W 1997 roku Jerzy Axer mówił o filologu klasycznym — a myślę, że z równym powodzeniem odnieść można te słowa do filologa polskiego zajmującego się literaturą dawną zarówno z uwagi na ściśle powiązanie tejże z kulturą antyczną, jak i na podobieństwa warsztatowe — iż jest to „*anima naturaliter intertextualis*, a przy tym duszyczka błakająca się w tej przestrzeni dość bezradnie”². Ta bezradność zdaniem wybitnego badacza wynika z niedostrzeżenia wszystkich problemów intertekstualnych zależności istotnych dla literatury dawnej, m.in. — o czym będzie mowa później — roli odbiorcy w konstytuowaniu znaczeń sensu dzieła literackiego, które powstało w oparciu o zasady imitacji i emulacji.

Specyfika mitologii jako składnika, a zarazem źródła inspiracji literatury dawnej polega na tym, iż mitologizmy, które wykorzystują staropolscy twórcy, są częścią tradycji literackiej, często zatem, analizując odwołania mitologiczne, zajmujemy się jednocześnie procesami imitacji i nie sposób tych zjawisk oddzielić. Zarazem jednak w każdym, nawet najbardziej skonwencjonalizowanym przywołaniu mitu jest choćby śladowa pamięć jego przeszłości, a zatem religijnej proveniencji. Badania mitu w odniesieniu do literatury dawnej są zatem badaniem tego, jak on funkcjonuje w praktyce literaturoznawczej. Problem ten podjęła, choć na marginesie innych rozważań, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz i sprostowanie te są na tyle trafne, że warto je w tym miejscu zacytować: „Jeśli mitologię traktuje się w kategoriach literackiego tworzywa — pro-

² Por. *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie*. Radziejowice 6–8 lutego 1997 r. Red. A. NOWICKA-JEŻOWA. Izabelin 1998, s. 78.

ces artystyczny jawi się jako formowanie, postaciowanie [...], kształtowanie tej materii. Jeżeli przypisuje się jej charakter znaczenia — proces artystyczny okazuje się produkowaniem wykładników sensu, symbolizowaniem, »odbijaniem« tego, co znaczone. Koncepcja mitologii jako zbioru schematów pociąga za sobą pojmowanie procesu artystycznego jako wcielania, konkretyzacji, uszczegółowienia owych wzorców”³. Sam mit — w każdym razie w takim ujęciu, jakie tutaj rozważamy, nie wchodząc w dyskusję na temat ontologii i istoty mitu w ogóle, w ujęciu antropologicznym⁴ — usytuowany jest zatem „pomiędzy” — między tekstem a tekstem, między literaturą a kulturą, między kulturą a religią. Wybór perspektywy: „od strony” mitu czy „od strony” tekstu, jest bardzo ważny, chodzi bowiem o znalezienie kategorii porządkującej ten bardzo obszerny materiał. Literaturoznawcę niewątpliwie bardziej będzie interesowało to, jak użycie mitologizmu wpływa na ukształtowanie tekstu literackiego, niż jak kolejne użycie wątku czy postaci poszerza, zmienia czy też upraszcza sens danej opowieści. Zarazem jednak to mit stanowić może kategorię porządkującą, a konkretnie jego tematologiczne ujęcie. Uczynienie tematu mitologicznego (może to być postać lub motyw) ośrodkiem analizy oznacza oczywiście także odtworzenie literackich dziejów motywu czy postaci, ale nie to będzie najważniejsze, lecz raczej pytanie, jakie teksty, gatunki, tematy (tym razem w rozumieniu semantycznej warstwy utworu) koncentruje on wokół siebie.

Zawarte w książce studia nie stanowią syntezy, a jedynie próbę oglądu zagadnienia roli mitologii antycznej w różnorodnych tekstach literatury staropolskiej — z różnych perspektyw i z użyciem odmiennych narzędzi metodologicznych. Są także zapisem drogi badawczej, uzupełnionym nowymi rozprawami. Na początku tejże była wydana w 2004 roku książka *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, w której zaproponowałam funkcjonalną typologię mitologizmów w określonej genologicznie grupie tekstów. Wypracowany na tamtym materiale aparat pojęciowo-terminologiczny uważam za przydatny, ale w zebranych tu artykułach sięgam do innych narzędzi, ponieważ próba analizy tekstów z tak odmiennych literacko i kulturowo obszarów, jak na przykład poezja Kochanowskiego i barokowe kaznodziejstwo każe mi wyrazić przekonanie, iż nie istnieje jedna, uniwersalna metoda opisu

³ E. SARNOWSKA-TEMERIUŚ: *W kręgu badań tematologicznych*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. MARKIEWICZ, J. SŁAWIŃSKI. Kraków 1976, s. 170.

⁴ Choć, oczywiście, takie rozważania nieraz są potrzebne nawet w perspektywie badań literaturoznawczych, w szczególności dotyczy to zagadnienia funkcjonowania mitu w literaturze poromantycznej, czy — z innej perspektywy — mitotwórczej roli literatury (por. prace Roberta Weimanna i Erazma Kuźmy).

równie zróżnicowanego i niejednorodnego zjawiska, jakim jest tradycja mitologiczna. Albo też: z pewnością taką uniwersalną metodę dałoby się wypracować, ale kwestionowałabym jej wartość poznawczą ze względu na nieunikniony w tym przypadku stopień ogólności opisu zjawisk. Do metody funkcjonalnej sięgam tylko w jednym tekście: otwierającym książkę, chronologicznie pierwszym – zarówno pod względem przedmiotu, którego dotyczy, jak i daty powstania. W przypadku pozostałych studiów konieczne było sięgnięcie do narzędzi badawczych z obszaru intertekstualności, retoryki oraz wspomnianej tematologii. Najważniejsze jednakże było i pozostanie dla mnie podejście filologiczne, oparte na uważnej lekturze tekstów oraz ich analizie i interpretacji z uwzględnieniem specyfiki gatunku oraz historyczno-kulturowych warunków, w jakich powstawały. Jakkolwiek taka postawa może być uznana za metodologiczny konserwatyzm, z całym przekonaniem uważam, iż należy dostosowywać sposób lektury i badania literatury do tekstu, nie odwrotnie.

W pierwszej części książki przedstawiam teksty, które określają stosunek do mitologii dwóch najważniejszych renesansowych twórców: Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego. Wpływ poety czarnoleskiego na ukształtowanie polskiego języka poetyckiego, którego częścią są mitologizmy, jest oczywisty i nie wymaga szczególnego zagadnienia. Rola autora *Krótkiej rozprawy* jest trudniejsza do określenia ze względu na mniej widoczny, „podskórny” nurt tej tradycji⁵, ale istotna, także w zakresie mitologizmów, o czym świadczą chociażby dzieje motywu spotkania Kupidyna ze Śmiercią.

Część druga poświęcona jest studiom nad barokową literaturą religijną, reprezentowaną przez trzy diametralnie różne obszary badawcze: okolicznościowe utwory bożonarodzeniowe (w większości anonimowe i związane z jezuickim dramatem i szkolnictwem), poezję religijną (na przykładzie Kaspra Miaskowskiego) oraz kaznodziejstwo drugiej połowy XVII wieku. Wybór materiału jest do pewnego stopnia prowokacyjny i oznacza poszukiwanie tradycji mitologicznej tam, gdzie jest jej najmniej, a może nawet być nie powinno. Użycie mitologizmów w tego typu tekstach rządzi się pewnymi, odmiennymi niż w literaturze niereligijnej, prawami, przede wszystkim dlatego, że są one obarczone „złym” pochodzeniem, a przez to często poddane aksjologizacji. Badania nad tym materiałem w kontekście wpływu tradycji mitologicznej stanowią *novum* (poza twórczością Miaskowskiego) i dlatego właśnie do tej części książki nawiązuje tytułowy cytat, zaczerpnięty ze zbioru po-

⁵ Szerzej o tym pisał Adam KARPÍŃSKI w artykule *Mikołaj Rej – nieklasyczny renesans i jego tradycja*. W: *Mikołaj Rej w pięćsetlecie urodzin. Studia literaturoznawcze*. Red. J. SOKOLSKI, M. CIEŃSKI, A. KOCHAN. Wrocław 2007.

etyckiego Łazarza Baranowicza⁶. Zawiera on w sobie całą paradoksalność związaną z adaptacją tradycji mitologicznej na potrzeby ideologii katolickiej: Apollo, jeden z najważniejszych bogów świata antycznego, zajmować się ma hagiografią.

Trzecia część książki zawiera studia, które przedstawiają problem mitologii w literaturze w najbardziej uniwersalnym wymiarze, czyli jako elementu kształtującego język poetycki. Proponowane ujęcie uwzględnia trzy perspektywy: mitologizmy jako składnik staropolskiej topiki, „mówienie mitologią” jako sposób poetyckiego „szyfrowania” tekstów, umożliwiający semantyczne wzbogacenie tekstu oraz komunikację z odbiorcą na różnych płaszczyznach, oraz — przez pryzmat postaci Kupidyna — rola tradycji mitologicznej w stanowieniu dyskursu miłosnego. We wszystkich tych aspektach wykorzystania mitologii poezja staropolska dostarcza oczywiście najobfitszego i najbardziej zróżnicowanego materiału, jednak bez przeszkód sięgają do nich także twórcy kolejnych epok, z dwudziestym pierwszym wiekiem włącznie.

Chciałabym dedykować tę książkę Osobom, które wspierały mnie na wszelkie możliwe sposoby w trudnym czasie jej powstawania. Mariolu, Marysiu, Reniu, Aniu — dziękuję za to, że byliście zawsze przy mnie, wiem bowiem, że bez Was nie dotarłabym do celu tej podróży. Idąc wzorem dawnych mistrzów, mogę tylko powiedzieć, że lichy to i niegodny Was prezent, ale jedyny, jaki posiadam i mogę Wam ofiarować.

⁶ Ł. BARANOWICZ: *Żywoty świętych ten Apollo pieje. Jak ci działali, niech tak każdy dzieje*. Kijów 1670.

Część I

Rej i mitologia

Opinie, jakie wyrażał Mikołaj Rej na temat mitologii, świadczą niezbicie o jego niskiej ocenie tego obszaru tradycji antycznej. Nie uważał on, aby znajomość mitów była potrzebna w toku edukacji, przeciwnie — twierdził, iż może tylko zaszkodzić w kształtowaniu młodego charakteru¹. Dorosły człowiek może opowieści o losach antycznych bogów „dla krotofile poczytać” (Ż., s. 53), nie powinien jednak oczekiwać, że ich znajomość pozwoli mu ustrzec się przed niebezpieczeństwami współczesnego świata (Ż., s. 61) albo będzie pomocna w osiągnięciu ideału „pocziwego” życia („a odmieniaj sobie głowę bez Circesy w pocziwe a sławne obyczaje twoje”; Ż., s. 110). Konsekwentnie negatywnie oceniał również poetów-mitografów, ostrzegając czytelnika przed lekturą ich dzieł, „bo mało tobie po Owidyjusz, po Horacyjusz, bo na cię trudny i fabułami zabawiony” (Ż., s. 412), i potępiając współczesnych pisarzy podejmujących — wedle Reja: błahe i niemoralne — tematy mitologiczne, a przy tym „dorabiających się [...] majątku i rozgłosu”². Antyczne „fabuły” przeciwstawiał opowieściom biblijnym, które stanowią właściwe źródło nauki moralnej dla chrześcijanina; czynił to najdobitniej w początkowych akapitach kapitulum VIII *Przemowy krótkiej (Spólnego narzekania)*, w całości poświęconego właśnie wybranym historiom zaczerpniętym z Pisma Świętego. Negatywny stosunek poety do mitów

¹ O roli mitologii w wychowaniu Rej pisze m.in. w *Żywocie człowieka pocziwego* (s. 53) oraz w *Wizerunku własnym żywota człowieka pocziwego* (s. 65). Oba dzieła cytuję według następujących wydań: M. REJ: *Żywot człowieka pocziwego*. Oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Wrocław 2003; TENŻE: *Dzieła wszystkie*. T. VII: *Wizerunek własny żywota człowieka pocziwego*. Cz. 1. Oprac. W. KURASZKIEWICZ. Wrocław 1971. W tekście stosuję odpowiednio skróty: Ż. i W.

² T. BIEŃKOWSKI: *Rola literatury w opinii Reja i jego współczesnych*. W: *Mikołaj Rej w czterechsetlecie śmierci*. Red. T. BIEŃKOWSKI, J. PELC, K. PISARKOWA. Wrocław 1971, s. 59.

odzwierciedla nazewnictwo, jakim się posługiwał, najrzadziej przy tym używając neutralnego wyrazu „fabuła”, będącego w XVI wieku odpowiednikiem współczesnego terminu „mit”³ (por. Ż., s. 110). Częściej natomiast stosował określenia nacechowane emocjonalnie i wartościujące: „pismo niepotrzebne”, „zabawa”, „świeckie burdy”, „dziwy” (wszystkie określenia — W., s. 62), „plotki” (W., s. 69, 370) oraz „dziwny fabuły, co je baba baje” (W., s. 69). Bóstwo antyczne to „bałwan” (W., s. 498), „czart”⁴ (Ż., s. 586; W., s. 498), „pogański bóg” (*Apoftegmata*, k. 219⁵), a autorzy mitów to „Mędrkowie, co wypisowali / Rozliczne świeckie burdy” (W., s. 62), albo je „wymyślali” (W., s. 62) lub „bajali” (W., s. 369). W wielu przypadkach, chcąc odwołać się do mitów, Rej nie używa żadnego z tych określeń, a jedynie podaje przykłady opowieści:

Jako Wenus błaziła prostaki na świecie,
Jako Kupido strzelał tu swe głupie kmiecie,
Jako broił Herkules, kiedy zabił hydrę
(W., s. 62)

Ich dobór jest, jak się wydaje, przypadkowy, a styl odzwierciedla lekceważący stosunek poety do relacjonowanych historii.

Wydawałoby się, że wobec tak druzgocącej oceny tej części spuścizny tradycji antycznej motywy mitologiczne w twórczości Reja będą praktycznie nieobecne. Nierzadko jednak w literaturze staropolskiej mamy do czynienia z sytuacją, gdy mitologia jest *explicite* pozbawiana wszelkich wartości, a jednocześnie intensywnie eksploatowana jako tworzywo literackie (by przywołać chociażby twórczość Macieja Kazimierza Sarbiewskiego⁶). W przypadku Reja trudno niewątpliwie mówić o eksploatacji intensywnej, jednak motywy i wątki mitologiczne spełniają istotne funkcje zwłaszcza w trzech utworach: *Żwierzyńcu*, *Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego* oraz *Żwierciadle* (przede wszystkim w *Żywocie człowieka poczciwego* oraz *Apoftegmatach*). Już wstępna lektura tych tekstów pozwala stwierdzić, iż autor nie sięga do mitologii bez wyraźnej przyczyny, z intencją zaledwie przybliżenia czytelnikowi

³ O nazewnictwie dotyczącym mitów zob. E. SARNOWSKA-TEMERUSZ: *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*. Wrocław 1969, s. 35–54.

⁴ „Szaleństwem i dziełem czarta” nazywał mitologię również Marcin Bielski w *Kronice wszytkiego świata*. Zob. T. BIEŃKOWSKI: *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450–1750). Główne problemy i kierunki recepcji*. Wrocław 1976, s. 53.

⁵ Cytaty z *Apoftegmatów* według wydania: M. REJ: *Żwierciadło*. Kraków 1905 [reprint].

⁶ Zob. np. T. BIEŃKOWSKI: *Z badań nad recepcją antyku w Polsce do końca XVIII wieku*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 36–37.

starożytnej kultury i literatury. Czyni to zawsze w określonym celu, posługując się mitologią jako dowodem, argumentem czy ilustracją tezy i traktując ją tym samym jako zbiór zawierający przydatne *bona et mala exempla*. Wykorzystywany przez Reja repertuar postaci i wątków jest dość ubogi i monotony, powtarzają się te same przykłady, często nawet w zbliżonym kształcie stylistycznym⁷. Oznacza to, że poeta nie był zbyt obeznany w tej materii (w przeciwieństwie np. do Biblii), ale i specjalnie mu to nie przeszkadzało. Podstawowe pytanie, które należy sobie zatem zadać dokonując przeglądu wykorzystywanych przez Reja mitologizmów, dotyczyć powinno ich roli w tekście.

Odesłanie czytelnika do mitu dokonuje się najczęściej poprzez podanie imienia postaci mitycznej (ta zasada nie dotyczy, rzecz jasna, tylko Reja). Uwaga czytelnika nie zostaje przy tym skierowana na mit w jego tradycyjnej formie narracyjnej, lecz tylko na ową postać, która — pozbawiona cech indywidualnych, oderwana od uwikłań fabularnych — zostaje sprowadzona do oznaczenia **typu postawy**. Wykładnikiem językowym takiego zabiegu jest najczęściej użycie liczby mnogiej („Oni Herkulesowie, oni Parysowie, / Oni Aleksandrowie, oni Samsonowie” [W., s. 202]; „Hektorowie świata tego [...] jako się w niwecz obrócili” [Przemowa krótka, s. 632⁸]) lub zastosowanie przydawki sygnalizującej odniesienie do współczesności, a zarazem przenośne znaczenie imienia mitologicznego („Herkulesi dzisiejszego świata” [Z., I 210⁹], „nasz Jupiter” [Z., II 1]; „syreny świata tego” [Ż., s. 183], „Achilles drugi” [Z., II 129], „miły Bachusie” [apostrofa do pijaka; Ż., s. 558]). Takie rozumienie funkcji postaci rozpoznać można również z kontekstu. O człowieku, którego zmienia cnota, Rej pisze:

Ba, niech będzie niedbalec, leniwiec plugawy,
Alic z niego po chwili Eurialus prawy.

(W., s. 57)

⁷ Przykładem odwołanie do Kirke, pojawiające się w różnych kontekstach i odmiennych funkcjach, a mimo to w prawie takiej samej formie, np.:

Tu Cyrces swą gospodę ma,
co ludziom głowy odmienia (mowa o piwnicy; *Apoftegmata*, k. 238),

Cyrces, co odmienia głowy (W., s. 154),

A nie trzeba Cyrcese, co ludziom głowy w bydlęce głowy odmieniała
(Ż., s. 543).

⁸ Cytaty z *Przemowy krótkiej (Spólnego narzekania)* według wydania: M. REJ: *Żywot człowieka poczciwego...*

⁹ TENŻE: *Żwierzyniec*. Wyd. W. BRUCHNAŁSKI. Kraków 1895. Lokalizacji cytatów ze *Żwierzynicy* dokonuję stosując skrót: Z. Liczba rzymska oznacza rozdział, a arabska — kolejny numer epigramatu.

W innym miejscu podobną formę nadaje włożonemu w usta pochlebców wykrzyknieniu: „Toż to prawy Hektor!” (Ż., s. 194). Z kolei kreśląc obraz powracającego z wojny, żartobliwie porównuje go do antycznych bogów: „A miły drabie, od naseś wyszedł jako Merkuryjusz pod pirzem, a teraześ przyszedł jako Wulkanus, co powiedają o nim: chromy piekielny kowal?” (Ż., s. 106–107). Anegdotę tę opowiedział Rej za Erazmem, u którego podobieństwo wojaka do postaci z mitów ma o wiele bardziej wysublimowany charakter. Polski pisarz, jak zauważył Julian Krzyżanowski, „nie chwycił subtelności mitologicznych”¹⁰, stawiając na realizm i inspirując się przede wszystkim wyglądem zewnętrznym przypisywanym Hermesowi i Hefajstosowi.

W funkcji typu najczęściej pojawiają się antyczni herosi: Herkules, Hektor, Achilles, Odyseusz, Priam i inni. Ciż sami występują równie często w innej roli, kiedy postać mitologiczna zostaje przywołana jako **wzór postępowania**, „pocziwego” życia, które warto naśladować. Na ich przykład powołuje się Rej, podejmując kluczową dla swojej twórczości problematykę cnoty, dobrej sławy, wyboru właściwego modelu życia. Czyny, których dokonywali antyczni „mocarze”, zapewniły im nieśmiertelną pamięć: „Achilles, Parys, przysadź i Hektora, / Z swoich spraw słyną, by tu byli wczora” (*Apoftegmata*, k. 221). Sława — a nie grobowce, bogactwa czy nawet potomstwo — to najcenniejsze, co po nich zostanie, ale ta sława jest rezultatem etycznego postępowania i uznania cnoty za najwyższą wartość: „Bo nigdy by byli dziś ludzie nie wiedzieli, co był Hektor, co był Achilles, co był Aleksander, co był Herkules albo on zacny Pryjamas, albo oni dzielni a sławni hetmani rzymscy, by ich była ta święta królowa [cnota] oną zącą sławą, nie inaczej jedno jako złotą koroną, nie ukoronowała” (Ż., s. 91). Jako wzór do naśladowania pojawiają się zawsze postacie znane i konotujące stałe cechy (Herkules — siłę, waleczność, Penelopa — wierność itd.), stąd poeta zazwyczaj poprzestaje na wyliczeniu ich imion, czasem tylko odwołując się do fabularnej warstwy mitu poprzez przypomnienie wydarzeń, które w bezpośredni sposób łączą się z reprezentowaną przez bohatera wartością, jak w realizującym topos *ubi sunt* fragmencie: „Bijałci też Herkules dziwne ludzi, dziwne narody, a na koniec z smoki i ze lwy się łamał, a gdzież jest?” (Ż., s. 577) lub w pouczeniu kierowanym do kobiet zawierającym przykład żony Odyseusza, która nie uniknęłaby różnych pokus, „By była [...] tkaneczek nie tkła” (W., s. 285).

Czy zasadne jest rozróżnienie tych dwóch rodzajów funkcji, jakie pełnić może postać mitologiczna: jako typ postawy i jako wzór postępowania, mimo oczywistych podobieństw, a nawet nakładania się

¹⁰ J. KRZYŻANOWSKI: *Wstęp*. W: M. REJ: *Żywot człowieka pocziwego...*, s. XXI.

obydwu w jednym fragmencie tekstu (np. w epigramatach ze *Żwierzyńca*)? Tak, ponieważ stoją za nimi dwie odmienne interpretacje mitologii. W pierwszym przypadku postać zostaje zupełnie pozbawiona kontekstu fabularnego, staje się reprezentantem cechy czy nawet jej uosobieniem, a więc alegorią¹¹. W drugim zaś przypadku postać zachowuje słaby związek z mitem jako opowieścią, przedmiotem odniesienia jest bowiem jej postępowanie. Zostaje ono jednak przedstawione jako fakt historyczny, a nie przedmiot „bajań” czy „plotek”. Dowodem takiego rozumienia wydarzeń, będących udziałem np. antycznych herosów, jest pochwała lektury, którą Rej przeciwstawia w *Wizerunku* pijackiej biesiadzie:

Albo przeczyść kilka **kart onych dziejów dawnych**,
Nasłuchać się zwyczajow zacnych ludzi sławnych,
Ktorzy tu światem dziwnie rozumem władali,
A swym pocziwym stanom wieczną sławę dali.
Tam znajdziesz Achillesa, Pryjama, Hektora [...].
(*W.*, s. 110; podkr. moje — M.W.)

Jasno daje więc do zrozumienia, iż losy bohaterów zalicza do historii, nie „fabuły”. O ile więc traktowanie postaci jako typu jest rezultatem alegorycznej interpretacji mitologii, to tutaj mówić możemy o wpływie euhemeryzmu. Przekonanie, iż mitologia jest zbiorem opowieści o rzeczywistych wydarzeniach, a jej bohaterowie to wyidealizowani przez następne pokolenia ludzie o szczególnych zasługach, znajduje wyraz także w innych utworach, np. Jupiter jest przedstawiony jako „zacny król za wieku złotego” (*Z.*, II 1), a Minerwa jako nauczycielka młodych (*Z.*, II 111). Dokonuje zatem Rej nieco paradoksalnego rozgraniczenia na historii mitologiczne, z których płynie jakaś nauka moralna dla współczesnych — i te traktuje jakby kiedyś naprawdę miały miejsce — oraz „fabuły”, nikomu nieprzydatne fantastyczne opowiadania o tym, „Co czynią satyrowie z kozimi rogami, / A co też pegazowie z szkapieimi nogami, / Albo ony chimery, ony tantalony” (*W.*, s. 370). Przenikanie się dwóch ujęć postaci mitologicznej jest widoczne w epigramatach w drugim rozdziale *Żwierzyńca* (np. II 82, 120; II 129). W pierwszej części oktostychu pojawia się bohater mitologiczny jako wzór postępowania (wraz z krótką renarracją mitu¹²), w drugiej natomiast jego imię konotuje cechę przypisywaną współczesnym.

¹¹ Zob. J. KUŁTUNIAKOWA [ABRAMOWSKA]: *Od mitu do moralitetu*. W: *Wrocławskie spotkanie teatralne*. Red. W. ROSZKOWSKA. Wrocław 1974, s. 13.

¹² O renarracji jako formie odwołania do fabularnego aspektu mitu piszę w dalszej części tekstu.

Inną od dotychczas przedstawionych funkcję pełnią bóstwa antyczne, z których Rej uczynił bohaterów *Wizerunku własnego żywota człowieka pocziwego*. Niemal wszystkie bóstwa mitologiczne, które spotyka na swej drodze Młodzieniec, są jednocześnie **postaciami działającymi i alegoriami**¹³. Pewien wyjątek stanowią satyrowie, których dostrzega główny bohater, jak przechadzają się nieopodal źródła (W., s. 226). Pełnią oni podobną rolę jak w sielankach, polegającą na urozmaiceniu scenerii i współtworzeniu arkadyjskiej atmosfery; skądinąd wiemy, że tradycja bukoliczna nie była Rejowi obca, o czym świadczy cytat z eklogi I Wergiliusza w *Przemowie krótkiej*¹⁴. Pozostałe postacie mają do spełnienia określone zadanie: wygłaszają wykład zazwyczaj związany z wartością, którą sami ucieleśniają, i aby uniknąć niejasności, przedstawiają się Młodzieńcowi. Minerwa — bogini rozumu, obdarzona największym autorytetem („Znać, iż zacna, poważna, by jaka bogini” — W., s. 150; „Minerwa święta” — s. 382) głosi pochwałę rozumu i krytykę rozpustnego życia, Pallas — bogini mądrości, udziela rad na temat zalecanego modelu życia (nb. Pallas to przydomek, a Minerwa — rzymska wersja imienia tej samej bogini, czyli greckiej Ateny), Diana — bogini zacości, wyjaśnia funkcjonowanie planet, które rządzą światem, który to wątek podejmuje i rozwija Merkury, bóg-planeta, dysponujący pozytywnym wpływem na życie człowieka; w epizodycznej roli pojawia się również Echo, symbolizująca ulotność i przemijanie, która głosi pochwałę stałości. O ile zadaniem tych bóstw jest reprezentowanie określonych wartości i cech oraz pouczanie¹⁵, o tyle dwie pozostałe alegorie (pełniące jednocześnie funkcje postaci działających, ale niewątpliwie nacechowanych negatywnie) jedynie są objaśniane. Wenus — „pani nadobna”, która „bujno sobie kroczy” (W., s. 146), trzymając na ręku swoje dziecko, skrzydlatego bożka Kupidyna, stanowi wraz z drugą alegorią — Obżarstwem i Opilstwem oraz jej dzieckiem: Lenistwem, najbliższe otoczenie królowej Rozkoszy, którą spotykają Młodzieniec i Starzec. Krótka wypowiedź Wenery ma tylko zilustrować jej wyniosłość i lekceważący stosunek do ludzi, nie zawiera natomiast nauki moralnej. Jej charakter, jako bogini rozpustnej miłości, „która świat zbłądziła” (W., s. 161), objaśnia Młodzieńcowi Minerwa oraz jej syn Racyjo, opisujący również

¹³ Zob. A. KRZEWIŃSKA: *Alegoria w „Wizerunku własnym żywota człowieka pocziwego” Mikołaja Reja*. W: *Tradycja i nowoczesność. Konferencja teoretycznoliteracka w Ustroiniu*. Red. J. TRZYNADŁOWSKI, Wrocław 1971.

¹⁴ „[...] oni ludzie pieszczeni a zniewieścieli, którzy tylko, jako Tytyrus, leżą *sub tegmine fagi*” (s. 646).

¹⁵ Anna Krzewińska określa wywody filozofów oraz bóstw mitologicznych — upostaciowań Rozumu i Cnoty — mianem alegorii wyjaśniającej (w odróżnieniu od kreacyjnej); A. KRZEWIŃSKA: *Alegoria w „Wizerunku własnym żywota człowieka pocziwego” Mikołaja Reja...*, s. 19.

naturę „błazenka” Kupidyna. Wyobrażenie bóstw miłości oraz przypisywanie im zgubnego czy niszczącego wpływu na człowieka jest zgodne z tradycją emblematyczną i alegoryczną¹⁶ — pojawia się również w innych tekstach Reja (np. w epigramie IV 9 ze *Żwierzyńca*), podobnie zresztą jak pozostałe alegorie (np. Pallas, Occasio, Nemezis, Ikar¹⁷), co świadczy o dużym przywiązaniu pisarza do takiego rozumienia mitologii, które *de facto* ją nobilituje, zakłada bowiem istnienie w opowieściach o antycznych bogach ukrytego głębszego sensu.

Nawiązania do warstwy fabularnej mitu mają w utworach Reja najczęściej formę jedno-, dwuzdaniowego przytoczenia fragmentu mitycznej historii, a więc **rewokacji**¹⁸. Odczytanie intencji autora zostaje uwarunkowane znajomością mitologii przez czytelnika, co nie jest zadaniem trudnym, zważywszy na skromny i powtarzający się repertuar przywoływanych opowieści. Rewokacji używa poeta zamiennie z pojęciem „fabuła”, wymieniając przykładowe i raczej przypadkowe historie: „jako Circes ludziom głowy odmieniała albo jako Ulixes pływał albo co Helenka broiła” (*Ż.*, s. 53). Ilustrują one również postępowanie bohatera, mogącego stanowić wzór dla czytelnika, jak np. Odyseusz, który skutecznie chronił swych towarzyszy przed pokusami: „Jako woskiem Ulik-ses zalepiał uszy towarzyszom swoim, aby nie słuchali głosów onych syren pięknie śpiewających na morzu, które pięknym śpiewaniem swym usypiają ludzi na okręciach, a potem je utapiają” (*Ż.*, s. 183), czy jego żona, wzór cnót niewieścich, której zachowanie potwierdza wyrażoną w marginalium tezę, iż „Żle próżnować białej głowie”:

By była Penelope tkaneczek nie tkła,
A Lukrecya Rzymska też nie haftowała,
Trudno by swą stateczność były zachowały,
Mając tak wiele pokus, jako ony miały.

(*W.*, s. 285)

¹⁶ O tradycji emblematycznej u Reja zob. J. PEŁC: *Rola emblematów oraz konstrukcji im pokrewnych w twórczości Mikołaja Reja*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 4, s. 65–101.

¹⁷ Są to odpowiednio utwory ze *Żwierzyńca*: IV 8, IV 11, IV 14, IV 21. Inną alegorią pojawiającą się w twórczości Reja jest Fortuna. Bogini zmiennego losu, przez Reja często ukazywana jako antagonistka Cnoty, to postać mitologiczna o bogatej tradycji interpretacyjnej wywodzącej się ze średniowiecza i już wtedy oznaczająca raczej kategorię etyczną czy filozoficzną niż boginię z greckich mitów. Jej wizerunek, funkcje oraz znaczenie w literaturze staropolskiej, także u Reja, wyczerpująco charakteryzuje Jacek Sokolski w książce *Bogini — pojęcie — demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*. Wrocław 1996.

¹⁸ Rewokację (przywołanie) i renarrację (opowiedzenie) traktuję jako dwa odrębne sposoby wykorzystania w tekście literackim fabularnej warstwy mitu. Szerzej piszę o tym w książce *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych* (Katowice 2003, s. 30–34).

Podobnie jak w przypadku odwołania do postaci jako wzoru postępowania — któremu rewokacja może zresztą towarzyszyć — przykłady o proveniencji mitologicznej wyliczane są w jednym rzędzie z biblijnymi i historycznymi.

Renarracja, w odróżnieniu od rewokacji, oznacza intencję choćby najbardziej skrótowego opowiedzenia mitu. Zarówno krótkie, jak i dłuższe renarracje podporządkowuje Rej celom dydaktycznym. Przykłady tych pierwszych znajdziemy w *Żwierzynku*:

Akteon królewic

Akteon miał królewic z Dianą rozmowę,
Tak iż mu odmieniła w jeleni kstałt głowę,
Tak że go i psi własni nie poznali,
A jako ine zwirzę, goniąc go kāsali.
Takżec kto ma z chytremi paniami rozprawy,
Acz nie jelen ale wół pewnie z niego prawy,
Bo się też z niego każdy, uszczypując, śmieje,
A on przedsię iż chytry, jest pewny nadzieje.
(Z., I 207)

Parys

Parys miedzy piękniemi paniami obierał,
Pallas, Juno a Wenus, której jabłko dać miał.
Ominął zacność, rozum, a Wenusa plotkę
Obrał, i dał jej jabłko, by rodzoną ciotkę.
Takżec i dziś nasz Parys, każdy w swej młodości,
Omija zacność, rozum w płochej omylności;
Jako grzywacz gżegżółki, wnet Wenusa szuka,
Więc jako Paryskowi, też mu we łbie kuka.
(Z., I 209)¹⁹

¹⁹ Ta sama wersja historii pojawia się w formie renarracji także w *Wizerunku*, ze znamienym przekształceniem:

[...] O pani, słychałem ia o tym,
Co ono powiedali o jabłuszku złotym,
Co spadło Parysowi z nieba, i głos słyżał,
By je o najpiękniejszej miedzy trzemi oddał.
Gdzieś też ty miedzy nimi w ten czas była
A twój rozum, uroda to tobie sprawiła,
Iż cie był miedzy wszemi najpiękniejszą obrał
(W., s. 385)

Wkładając w usta Młodzieńca opowiadanie o sędzie Parysa, Rej każe mu popełnić oczywisty błąd (rzekome przyznanie jabłka Atenie), daje bowiem tym samym pre-

Podkreślano dążenie, nietypowe przecież dla Reja, do zawarcia interesującej opowieści w krótkich ramach oktostychu²⁰. Renarracje w *Żwierzynicy* zawierają odniesienia tylko do wybranych i najważniejszych wydarzeń składających się na mit, pozbawione są za to szczegółów antycznych, najważniejsze bowiem są nauki, jakie może z nich wynieść czytelnik. Intencję moralizatorską odzwierciedla charakterystyczna budowa epigramów mitologicznych (I 207 – I 210), w których pierwsze cztery wersy zawierają przytoczenie, a cztery następne – odniesienie do współczesności sygnalizowane formułą typu: „Także i dziś...”.

Renarracje mitologiczne, w przeciwieństwie do biblijnych, rzadko przekraczają liczbę kilku wersów czy też jednego–dwóch zdań. Wyjątkiem są trzy opowieści z *Żywota człowieka pocziwego*, powtórzone za obcymi źródłami: o koniu trojańskim, o budowniczych świątyni Apollina i o kapłankach Hery²¹. Wszystkie znajdują w kapitulum IX księgi III, poświęconym śmierci. Dowodząc, iż nie należy obawiać się końca życia, Rej sięga po rozmaite argumenty, powołując się przede wszystkim na autorytet Biblii, ale także na przykłady antycznych bohaterów, którzy nie tylko nie czuli strachu przed śmiercią, lecz sami jej szukali, narażając się na niebezpieczeństwo (jak ukryci w koniu trojańskim Grecy), oraz pogańskich bogów, śmierć postrzegających za największy dar, toteż obdarzali nią wybranych (Apollo – Trofona i Agamedesa oraz Hera – Kleobisa i Bitona, synów kapłanki bogini). Na tle innych odwołań mitologicznych te trzy renarracje wyróżnia wyłącznie dbałość o dokładne i szczegółowe opowiedzenie historii, które – może poza tą pierwszą – niekoniecznie były czytelnikowi znane. Poza tym, jak inne mitologizmy, umieszczone zostają w jednym rozdziale z przykładami biblijnymi i historycznymi, potraktowane jako rzeczywiste i przywołane w celach dydaktycznych.

Sposoby wykorzystania w utworach Reja postaci oraz opowieści mitycznej dowodzą instrumentalnego traktowania mitologii. Potwierdza to również obserwacja miejsca, jakie mitologizmy zajmują w strukturze poetyckiej tekstu: zostają one całkowicie podporządkowane innym składnikom utworu, tracąc po części swoją wynikającą z antycznej proveniencji odrębność i adaptując się do nowego kontekstu. Występu-

tekst Palladzie, która przypomina właściwy bieg wydarzeń („wzielać je ona pani duszka / Wenus chytra”; *W.*, s. 385) oraz je komentuje, objaśniając podstępna i szkodliwą naturę miłości. To jedyny, jak się wydaje, przypadek w twórczości Reja, gdy odstępstwo od poprawnej wersji mitu nie wynika z niewiedzy, lecz ma charakter celowy.

²⁰ J. STARNAWSKI: *O „Żwierzynicy” Mikołaja Reja z Nagłowic*. Wrocław 1971, s. 49.

²¹ Pierwsza za *Eneidą*, dwie następne za Lorichusem, z którego Rej zaczerpnął wiele anegdot, nie tylko w *Żywocie człowieka pocziwego*.

jące w *Wizerunku* bóstwa mają, o czym była mowa, charakter postaci działających, a także alegorii, co stawia je na równi z innymi elementami świata przedstawionego o tych samych funkcjach. Wypowiedzi Minerwy, Merkurego, Pallas tudzież Diany formalnie i tematycznie nie odbiegają od monologów filozofów, którzy podejmują te same wątki i komentują wypowiedzi bogów, natomiast miejsce i funkcja Wenus i Kupidyna są takie same jak innych alegorii, np. Obżarstwa i Lenistwa. W pierwszym rozdziale *Żwierzynica* epigramaty mitologiczne zajmują miejsce pod koniec i wchodzą w skład dwóch małych cykli²²: pierwszy z nich, poświęcony osobom historycznym, biblijnym i mitologicznym (I 205–219, mitologiczne: I 207–210), wyróżniają cechy formalne (dwudzielna budowa, brak marginaliów), drugi natomiast tematyka – zawiera on bowiem wizerunki kobiet (I 215–235, z czego mitologiczne: I 234–235). Znamienne dla II rozdziału są porównania, stanowiące przejście od postaci historycznych, omówionych w rozdziale poprzednim, do osób współczesnych²³. Ci drudzy przedstawieni zostają poprzez analogię do bohaterów zarówno rzeczywistych, jak i biblijnych czy mitologicznych. Odwołania mitologiczne są rozproszone na przestrzeni całego rozdziału, pełnią bowiem wyłącznie służebną funkcję: ilustrują wybraną cechę szlachcica. Mitologizmy pojawiają się także w części IV, gdzie wśród innych alegorii Rej opisuje m.in. Palladę, Wenere z Kupidynem, Occasio, Nemezis i Ikara (odpowiednio: IV 8, 9, 11, 14, 21). Wykorzystanie mitologii w całym utworze, obok przykładów biblijnych i historycznych, świadczy o dostrzeganiu w mitach uniwersalnych wzorów zachowań i archetypicznych postaw, można nawet mówić o ich prefiguracyjnym charakterze w stosunku do postaci współczesnych. Nawet jeśli Rej osobiście uznawał mity za bezwartościowe, to tworząc takie zbiory jak *Żwierzyniec*, wyrażające dążenie poety do kompletnego, encyklopedycznego opisu świata, nie mógł z tradycji mitologicznej całkowicie zrezygnować. Podobnie jak w *Żywocie człowieka poczciwego*, gdzie trzy dłuższe renarracje wzbogacają materiał anegdotyczny²⁴ i są, podobnie jak opowieści o innej proveniencji, egzemplami, czego dowodem typowa dla tej formy wypowiedzi budowa wraz z charakterystyczną formułą początku („Jeśli kto czytał...”; por. *Ż.*, s. 586) oraz ich

²² Określenia „mały cykl” użył Jerzy Starnawski (*J. STARNAWSKI: O „Żwierzynicu” Mikołaja Reja z Nagłowic...*, s. 41) w odniesieniu do kończącej rozdział grupy utworów poświęconych kobietom, ale można go również zastosować do wcześniejszych utworów (I 205–219), wyróżniających się pod względem formalnym.

²³ Zob. tamże, s. 104.

²⁴ O materiale anegdotycznym w *Żwierciadle* pisze Anna Kochan („*Żwierciadło*” Mikołaja Reja. *Studium o utworze*. Wrocław 2003, s. 124–133), ale nie poświęca osobnej uwagi opowieściom mitologicznym.

funkcja perswazyjna (pouczenie poparte opisem ludzkiego zachowania). Uczynienie z wątku mitologicznego tematu *exemplum* nie dziwi, jako że była to praktyka stosowana już w poprzedniej epoce²⁵.

Tradycja mitologiczna nie jest z pewnością dominującym i kluczowym elementem twórczości Nagłowiczana, nie można jednak uznać jej za całkiem bez znaczenia. Najoczywistszy wniosek, jaki wynika z analizy typów i funkcji mitologizmów, to kolejne potwierdzenie średniowiecznych korzeni Reja, a zatem jeszcze jedna — by posłużyć się słowami Ludwika Ślękowej — „próbą poszerzenia dokumentacji dawnej tezy”²⁶. Dostrzeganie w twórczości Reja cech pisarstwa i kultury właściwych poprzedniej epoce nie ma już obecnie charakteru wartościującego, a analiza wybranych elementów warsztatu poetyckiego — jakim w tym przypadku jest wykorzystanie tradycji mitologicznej — pozwala ową „średniowieczność” Reja ukonkretnić. Na zakończenie rozważań wypada zatem wymienić te cechy, które przesądzają o średniowiecznym stosunku do mitologii autora *Żwierzynca* i *Żwierciadła*:

1. Deprecjonująca ocena mitologii jako pogańskiej religii, która paradoksalnie łączy się z próbą adaptacji tejże do światopoglądu chrześcijańskiego poprzez wynajdywanie postaw i wzorców ilustrujących chrześcijańskie cnoty oraz szukanie potwierdzenia w niej prawd i dogmatów religijnych. Podobnie jak w średniowieczu dostrzegano prorocze wątki w eklodze IV Wergiliusza, mającej rzekomo zwiastować narodziny Chrystusa, tak i Rej zauważa, iż nawet delficki Apollo, chcąc nie chcąc, wyjawiał naturę prawdziwego Boga („Ano i on Apollo, co w nim djabeł mówił, / Bałwan, ten właśnie na wszem tę istotność wysłowił”; W., s. 498).
2. Adaptacja mitologii, najczęściej dla celów dydaktycznych i moralistycznych, za pośrednictwem popularnych w średniowieczu interpretacji mitów: alegorycznej, euhemerycznej (historycznej) oraz astrologicznej. O dwóch pierwszych była już mowa, w tym miejscu dodajmy tylko, iż dowody znajomości tej ostatniej znajdziemy we wszystkich trzech analizowanych tekstach: będzie to np. wykład Merkurego, który niczym „planeta łaskawy” (W., s. 614), jak sam się przedstawia Młodzieńcowi, objaśnia funkcjonowanie kosmosu i szczególną rolę planet — noszących imiona mitologiczne, które rządzą światem z woli Boga, toteż On jest ich jedynym zwierzchnikiem²⁷. Cechą wszystkich

²⁵ Zob. T. SZOSTEK: *Obraz świata w egzemplach średniowiecznych*. W: *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*. Red. T. MICHAŁOWSKA. Wrocław 1989, s. 238.

²⁶ L. ŚLĘKOWA: *Rej a średniowieczna kultura literacka w świetle „Żwierzynca” i „Żwierciadła”*. „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 17.

²⁷ Podobne poglądy znajdziemy także w *Żywocie człowieka poczciwego* (s. 22—25).

interpretacji jest defabularyzacja mitu, czyli rozbitcie pierwotnej opowieści na pojedyncze składniki (postacie, wątki, poszczególne wydarzenia), pozbawienie ich pierwotnego kontekstu i umieszczenie w innym, gdzie uzyskują nowe znaczenia²⁸. Rezultatem takiego przetworzenia materiału mitologicznego jest utrata jego historycznej odrębności i funkcjonowanie jako zbiór przykładów moralnych obok podobnych — biblijnych i historycznych. Ten sposób adaptacji treści antycznych charakterystyczny był dla średniowiecza i baroku²⁹.

3. Źródła wiedzy o mitologii. Jak wykazały badania³⁰, znajomość kultury antycznej opierał Rej nie na literaturze, lecz na średniowiecznych kompendiach, popularnych słownikach mitologicznych, florilegiach. Stąd być może wynikała większość pomyłek (choć trzeba przyznać, że Rej nie był tu wyjątkiem, wiele błędów zawierają również teksty obeznanych z literaturą poetów barokowych, jak np. Wespazjana Kochowskiego czy Samuela Twardowskiego); niewątpliwie autor *Wizerunku* dysponował wiedzą powierzchowną, a przy tym nie dbał o wierność szczegółom: mylił osoby i wątki, dowolnie interpretował motywy mitologiczne, dostosowując je do potrzeb danego tekstu bądź tezy³¹.
4. Miejsce mitologii w strukturze dzieła literackiego. Mitologizmy zostają podporządkowane innym elementom utworu literackiego, przyjmując odpowiednią formę (np. egzemplum w *Żywocie* czy alegorii w *Wizerunku*). Uporządkowanie motywów mitologicznych, najwyraźniej widoczne w *Żwierzyńcu*, jest jednym z przejawów — cechującego Reja, a typowego dla mentalności średniowiecznej — dążenia do kodyfikacji i klasyfikacji otaczających człowieka zjawisk³².
5. Traktowanie mitologii jako możliwego, ale nie obowiązkowego składnika utworu. Większość twórców renesansowych i barokowych jest tak silnie związana z tradycją antyczną, iż nie potrafi zrezygnować z nawiązań mitologicznych. Stają się one częścią języka poetyckiego, jak porównania czy metafory. Rej jest jeszcze wolny od „mówienia mitologią”, o czym świadczą utwory całkowicie pozbawione odwołań do tej tradycji, przede wszystkim o charakterze religijnym (*Żywot Józefa, Postylla*), ale także społeczno-obyczajowym, których głównym

²⁸ Zob. J. KUŁTUNIAKOWA: *Od mitu do moralitetu...*, s. 10–11.

²⁹ T. BIEŃKOWSKI: *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej...*, s. 197.

³⁰ Zob. S. ZABŁOCKI: *Spory o retorykę a twórczość Mikołaja Reja*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 1970, nr 131.

³¹ W podobny sposób traktował zresztą Rej również inne obszary tradycji antycznej, np. sentencje, co na przykładzie *Żwierciadła* pokazała niedawno Anna KOCHAN („*Żwierciadło*” Mikołaja Reja..., s. 116–124).

³² Zob. L. ŚLĘKOWA: *Rej a średniowieczna kultura literacka w świetle „Żwierzyńca” i „Żwierciadła”...*, s. 12–13.

celem nie jest nauka moralna i promowanie postaw etycznych, lecz opis i krytyka bliskiej pisarzowi rzeczywistości, zdominowane przez żywioł języka mówionego, potocznego (*Krótką rozprawą, Figliki*).

Wymienione cechy wskazują na diametralnie inne podejście autora *Żwierciadła* do mitów niż to, które reprezentują humanistyczni poeci, co sprawia, iż jego twórczość wymyka się nieco paradygmatom badawczym, przydatnym w analizie innych tekstów XVI- i XVII-wiecznych³³. Stosunek Reja do tradycji mitologicznej jest wszak ważnym elementem jego recepcji całej tradycji antycznej (literatury, filozofii, kultury) i choćby z tego powodu nie należy go pomijać, omawiając i interpretując twórczość Nagłowiczana. Charakterystyka mitologizmów wydaje się istotna jeszcze z jednego powodu: w perspektywie przyszłego opisu zjawiska. Trudno wszak mówić o roli mitologii w literaturze staropolskiej, wyłączwszy z tej literatury Reja.

³³ Zob. M. WALIŃSKA: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych...*; TAŻ: *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Rekonesans*. W: *Sarmackie theatrum*. T. 3: *Studia historycznoliterackie*. Red. R. OCIECZEK, M. WALIŃSKA. Katowice 2005.

„Owa prosto będziecie ze mnie mieć Chirona” Kod mitologiczny *Fraszek* Jana Kochanowskiego

W wydanej w roku 1913 książce *Mitologia klasyczna w poezji Kochanowskiego* Stanisław Szarski pisał:

Wykazanie, których bogów i bohaterów mitologicznych spotykamy u Kochanowskiego, do jakich celów poeta ich używa, w jaki sposób i z jakim wynikiem artystycznym, które podania zna, jaką w ogóle rolę gra w jego twórczości mitologia — oto zadanie niniejszej pracy. W ten sposób może ona stać się przyczynkiem do charakterystyki poety jako klasyka, charakterystyki, której wiele różnorodnych rysów już zebrano, która jednakowoż swojego pełnego obrazu jeszcze się nie doczekała¹.

Zadanie, jakie postawił sobie autor tych słów, było ambitne, a problem badawczy określony w sposób oryginalny i nowatorski jak na czasy, w których podstawową metodą opisu recepcji kultury antycznej było tropienie similiów. Zaletą książki jest ukazanie rozległości i różnorodności nawiązań mitologicznych w poezji czarnoleskiej, natomiast próby określenia ich funkcji z naszej perspektywy wydają się nie dość zadowalające i nie oddają istoty zagadnienia. Niektóre z propozycji Szarskiego są co prawda ciekawe i zbliżone do współczesnego rozumienia problematyki (autor opisuje np. mitologizmy związane z „aparatem natchnienia”, czyli, zgodnie z dzisiejszą terminologią, z topiką apollińską; odróżnia Jutrzenkę — bohaterkę fabuły mitologicznej, od Jutrzenki symbolizującej początek nowego dnia), ale dominujący w jego

¹ S. SZARSKI: *Mitologia klasyczna w poezji Kochanowskiego*. Kraków 1913, s. 2—3.

pracy model opisu polega na odtwarzaniu obrazów poszczególnych postaci i motywów mitologicznych na podstawie całości spuścizny poety, bez uwzględniania różnic gatunkowych, językowych czy stylistycznych. Powstała zatem swoista mitografia według Jana Kochanowskiego, niezawierająca żadnych istotnych wniosków odnoszących się do języka poetyckiego i niewolna od błędów merytorycznych i niepotrzebnej aksjologii².

Drugiej części cytowanej wypowiedzi z pewnością nie można uznać dziś za aktualną, poezja Kochanowskiego obrosła bowiem w bogatą literaturę naukową, otrzymała też monumentalną, niedawno zaktualizowaną monografię autorstwa Janusza Pelca. Jednak mimo wielu istotnych prac powstałych w ostatnich dziesięcioleciach, niektóre aspekty tej twórczości wciąż nie doczekały się syntetycznego omówienia; w szczególności dotyczy to recepcji tradycji antycznej wraz z jednym z jej ważnych obszarów: mitologią grecko-rzymską. O ile w odniesieniu do pierwszego zagadnienia przyczyna leży prawdopodobnie w obfitości materiału, bo wagi problemu nikt nie kwestionuje, o tyle w drugim przypadku powody zaniedbań są przynajmniej dwa. Część badaczy po prostu nie dostrzega konieczności zajmowania się kwestią mitologii w poezji autora *Pieśni i Fraszek*, traktując ten problem jako mało istotny dla jej rozumienia. Takie jest stanowisko Tadeusza Bienkowskiego, który twierdzi: „Odwoływania się do przykładów i postaci mitologicznych [...] nie mogą budzić większego zainteresowania, bo są w poezji renesansowej zjawiskiem powszechnym i normalnym”³. We wspomnianej monografii poety autorstwa Pelca problem także pozostaje praktycznie niezauważony, o czym świadczy brak odrębnego hasła poświęconego mitologii w indeksie rzeczowym; wyróżnione zostały tylko „mitologiczne opowieści” (odsyłaczce dotyczą dwóch miejsc dotyczących jednego utworu)⁴. Nie znaczy to oczywiście, że uczone pomija zupełnie motywy mitologiczne w analizach konkretnych utworów, ale nie uważa ich za szczególnie istotne dla opisu warsztatu poetyckiego Kochanowskiego.

Jednak w niektórych pracach poświęconych twórczości czarnoleskiej mitologizmy dostrzega się i poddaje interpretacji, a całościowe opracowanie zagadnienia pokazującego przede wszystkim zasady, wedle

² Zob. K. STAWECKA: *Rzymskie wzory poezji Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski i epoka renesansu*. Red. T. MICHAŁOWSKA. Warszawa 1984, s. 117.

³ T. BIEŃKOWSKI: *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450–1750). Główne problemy i kierunki recepcji*. Wrocław 1976, s. 85–86. Trudno zgodzić się z tym kategoriowym stwierdzeniem, poczynając od wątpliwości, co autor rozumie poprzez kontekst porównawczy określony w jego wypowiedzi jako „poezja renesansowa”.

⁴ Zob. J. PELC: *Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 2001, s. 695. Hasło „mitologiczne, baśnie, opowieści” odsyła do elegii IV 3.

których Kochanowski wykorzystuje mitologię, uznaje się za jedno z pilniejszych zadań badawczych⁵. Przeszkodą — i to druga ze wspomnianych przyczyn dotychczasowego braku stosownej syntezy zagadnienia — może być trudność wyodrębnienia tradycji mitologicznej z obszaru tradycji antycznej; wynika to z faktu, że mitologia jest swoistym rezerwuarem tematów, przykładów, postaci i wątków przyswajanych rodzimej literaturze przede wszystkim za pośrednictwem poezji klasycznej. Pytanie, na które należy odpowiedzieć, brzmi zatem: czy motywy mitologiczne przejmował poeta na takich samych zasadach, jak inne składniki świata przedstawionego utworów antycznych, czy też w pewien sposób usamodzielniały się one, konstytuując swą własną tradycję mitologiczno-literacką? Problem wydaje się o tyle ważny, że dotyczy języka poetyckiego współtworzonego przez Kochanowskiego na gruncie własnej poezji; o mitologii w poezji jako o zjawisku powszechnym i normalnym, a nawet skonwencjonalizowanym można mówić, ale nie w odniesieniu do twórczości czarnoleskiej, lecz na przykład korzystającej obficie z jego doświadczeń poezji barokowej.

Zbiór *Fraszek* wydaje się dobrym materiałem do obserwacji tego typu zjawisk. Choć rola tradycji antycznej w ukształtowaniu tomiku jest bezdyskusyjna, to ma ona charakter drugoplanowy: stanowi swego rodzaju tematyczne, genologiczne i stylistyczne wsparcie dla poety piszącego o sprawach współczesnych. Odwołania mitologiczne, aczkolwiek obecne w kilkudziesięciu utworach, nie dominują w zbiorze na tyle, aby tworzyć osobną, wyróżnioną tematycznie grupę; epigramatów, których głównym tematem byłaby postać lub motyw mitologiczny, jest zaledwie kilka. Dogodna to zatem okazja, aby przyjrzeć się, jak mitologia funkcjonuje w roli pomocniczej, służąc — w większości przypadków — mówieniu o sprawach bynajmniej z antycznymi mitami niezwiązanych. Obserwacja ta może być pouczająca, ponieważ ten sposób wykorzystania tradycji mitologicznej cechuje większość pozostałych utworów Kochanowskiego, a także jego renesansowych i barokowych naśladowców⁶, zatem wnioski dotyczące fraszek można z dużym prawdopodobieństwem odnieść do całej twórczości poety. Już bowiem pobieżna lektura *Fraszek*, *Pieśni* czy *Trenów* pozwala stwierdzić, iż doboru motywów mitologicznych nie determinował gatunek lub styl, lecz tematyka, a i tego kryterium nie traktował twórca zbyt rygorystycznie, ponieważ niektóre postacie i wątki występują zarówno

⁵ Zob. np. K. STAWECKA: *Rzymskie wzory poezji Jana Kochanowskiego...*, s. 117, 121 i *passim*.

⁶ Utwory w całości oparte na fabule mitologicznej, jak np. *Dafnis drzewem bobkowym* Samuela Twardowskiego, należą w literaturze staropolskiej do rzadkości i wymagają również nieco innej perspektywy badawczej.

w poezji poważnej — np. funeralnej — jak i w wierszach żartobliwych. We *Fraszkach* najczęściej przywoływane są bóstwa miłości, Wenus i Kupidyn, obecne w większości utworów o tematyce erotycznej zarówno tych oryginalnych, jak i wzorowanych na epigramatach greckich lub innych utworach antycznych; kilkakrotnie pojawiają się: Mars, Muzy i Orfeusz, pozostałe postacie przywołane zostają jednokrotnie. Jednakże skatalogowanie wszystkich nazw mitologicznych nie przynosi wielkich korzyści poznawczych, istotą problemu — powtórzmy tu postulat Szarskiego — jest określenie funkcji, jakie nazwy te pełnią.

Najczęstszym sposobem nawiązania do mitologii we *Fraszkach* jest użycie nazwy własnej, przeważnie imienia, rzadziej — nazwy geograficznej lub oznaczającej charakterystyczny atrybut bóstwa (np. trójząb). Dominującym typem mitologizmu, charakterystycznym także dla poezji starożytnej, jest odwołanie do postaci mitologicznej pozbawione konotacji fabularnych. Samo pojawienie się w tekście imienia Wenus czy Marsa nie umożliwia ich identyfikacji z określonym mitem, przede wszystkim dlatego, że postacie te są bohaterami różnych opowieści. Nawet w przypadku postaci, które w powszechnej świadomości czytelniczej związane są z jedną określoną historią, może się okazać, że taka konkretyzacja nie ułatwia interpretacji. Persefona, bohaterka znanego mitu, funkcjonuje w poezji Kochanowskiego (także we *Fraszkach*) i jego naśladowców bynajmniej nie jako niewinna ofiara porwania, lecz jako bogini podziemia, utożsamiana ze Śmiercią. Oderwanie postaci mitologicznych od ich pierwotnego kontekstu, a więc *de facto* pozbawianie mitu jego istoty: fabuły, nie dokonało się oczywiście w renesansie, lecz jest wynikiem wielowiekowych, zapoczątkowanych już w starożytności procesów interpretacyjnych, które pozwoliły przetrwać mitologii w świecie nowożytnym, zmieniając zarazem jej charakter i strukturę w stosunku do tego, czym była pierwotnie: wykładnikiem pogańskiego systemu wierzeń⁷.

Określenie funkcji, w jakich pojawiają się postacie mitologiczne we *Fraszkach*, wymaga jeszcze jednego dopowiedzenia. Bohaterami antycz-

⁷ Na temat interpretacji mitologii w starożytności i średniowieczu istnieje bogata bibliografia, zob. m.in. J. ABRAMOWSKA: *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. BUJNICKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1977; J. BIAŁOSTOCKI: *Tradycje antyczne w sztuce europejskiej*. W: TENŻE: *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*. Poznań 1961; J. KUŁTUNIAKOWA [ABRAMOWSKA]: *Od mitu do moralitetu*. W: *Wrocławskie spotkanie teatralne*. Red. W. ROSZKOWSKA. Wrocław 1974; E. SARNOWSKA-TEMERIUŠ: *Świat mitów i świat znaczeń*. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności. Wrocław 1969; J. SEZNEC: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton 1972; M. WINIARCZYK: *Mit w Grecji antycznej*. „Meander” 1997, z. 5, s. 417–435.

nych mitów są nie tylko bogowie olimpijscy oraz pomniejsze bóstwa, ale także herosi, inne postacie o ponadludzkim statusie, choć niestanowiące obiektów kultu (jak np. czarodziejki Medea i Kirke), a także zwykli śmiertelnicy występujący w roli bohaterów mitycznych fabuł (np. Deukalion i Pyrra). Charakter postaci mitologicznej nie pozostaje bez wpływu na to, jaką rolę może ona odgrywać w tekście poetyckim. Każda z nich jest w stanie bowiem pojawić się jako wzór postępowania czy reprezentant danej cechy, ale tylko bóstwo może zostać przywołane w związku ze swoimi nadprzyrodzonymi właściwościami. Przypisanie tej funkcji nie oznacza oczywiście intencji wskrzeszania starożytnych wierzeń; ci sami poeci, którzy w jednym utworze wzywają na pomoc Wenus czy Jowisza, w innym jawnie odrzucają wiarę w pogańskie bóstwa. W szczególności widoczne jest to w poezji barokowej, ale i Kochanowski odniósł się do kwestii światopoglądowych w łacińskiej odzie *In deos falsos* z *Lyricorum libellus*. Utwór ten traktuje się jako deklarację wyznania chrześcijańskiego i próbę rozwiania ewentualnych wątpliwości co do tego, że apostrofy do bóstw antycznych kieruje się wyłącznie na zasadzie konwencji⁸. Lecz konwencja jest właśnie tym, co nas w tym momencie interesuje.

Wyrazistą formą przywołania bóstwa ze względu na jego szczególny status jest bezpośredni zwrot, zawierający najczęściej prośbę o konkretne działanie. Może mieć on formę apostrofy przywodzącej na myśl formuły modlitewne i podkreślającej nierówny stosunek mówiącego względem adresata. W zbiorze Kochanowskiego znajduje się kilka utworów, w których o interwencję w sprawach miłosnych proszona jest Wenus. Monolog liryczny we fraszce *O Hannie* (I 5)⁹ kończy się apelem o boskie wsparcie w trudnych decyzjach: „Wenus — powiedz radę swoją” (w. 6). W innym miejscu zakochany prosi boginię o uwolnienie od miłosnych udręk i niewskrzeszanie uczucia, które zaczęło już wygasać: „Wenus, nie odnawiaj mi już przeszłej nadzieje” (II 71). Wezwania do Wenus mają w istocie w obydwu (oraz w innych podobnych) przypadkach przede wszystkim znaczenie retoryczne zarówno bowiem bohater liryczny, jak i czytelnik nie oczekują reakcji ze strony bóstwa; zwrot do bogini jest zatem, rzecz by można, zgrabnym stylistycznie sposobem na urozmaicenie miłosnego wyznania. Dla nas

⁸ Zob. T. BIEŃKOWSKI: *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450–1750)*..., s. 73; S. SZARSKI: *Mitologia klasyczna w poezji Kochanowskiego*..., s. 2. Poglądy na temat prawdziwości i przydatności opowieści mitologicznych zawiera także inny utwór Kochanowskiego w języku łacińskim: elegia IV 3 (zob. J. PEŁC: *Kochanowski*..., s. 410, 492).

⁹ Wszystkie cytaty podaję według wydania: J. KOCHANOWSKI: *Fraszki*. Oprac. i wstęp J. PEŁC. Wyd. 2 zm. Wrocław 1991.

istotne jest natomiast to, że w takim kontekście i funkcji może pojawić się tylko imię antycznego bóstwa, konotujące zarazem i jego boską moc, i pewną familiarność, która cechuje kontakty poetów z mitologicznymi bóstwami już od czasów Homera.

Potwierdzenie boskiego statusu Wenus i innych bogów antycznych znajdziemy również w utworach, które przedstawiają te postacie w sytuacjach podkreślających ich ponadnaturalny charakter, na przykład opisujących składanie im ofiar. W epigramatycznym ujęciu dary nie są zbyt okazałe, mają za to znaczenie symboliczne, jak lustro oddane Wenus przez starzejącą się heterę Lais. Zdarzenie to przedstawiają dwa następujące po sobie teksty, z których pierwszy stanowi wprowadzenie wygłoszone przez osobę trzecią (II 30: *Ofiara*), drugi — wypowiedź kobiety składającej *vota* (II 31: *Na toż*). Zwierciadło jest już zbędne, ponieważ przemija jej uroda, pochodząca, jak wierzono, od bogini miłości:

Ponieważ tedy widzę, że mię twój dar mija,
Weźmiesz i świadka daru swego, o Pafija!
(II 31)

Podobna anegdota jest tematem jeszcze jednej fraszki o tym samym tytule (II 51), z tym że Lais zastępuje Greta, a ofiarą okazuje się złoty pas. Historia została dowcipnie spuentowana informacją o pochodzeniu owego daru: „Tomku złoty, twoja wie kaleta, / Skąd dostała tego pasa Greta”.

Wymienione utwory mają jeszcze jedną wspólną cechę: są wzorowane na literaturze klasycznej (głównie na epigramatach z *Antologii greckiej*) lub nowożytnej. Trudno zatem rozwodzić się nad inwencją poety, który w tym przypadku występuje jedynie w roli autora udanych parafraz. Można by zatem skwitować, iż odwołania do Wenus zostały przejęte z oryginałów i zająć się nimi należałoby raczej w kontekście techniki przekładowej czy w najlepszym razie — emulacyjnej. Jednak wezwania do bóstw nie pojawiają się wyłącznie w tekstach mających charakter imitacji. Zwrot do Wenus występuje na przykład w utworze *Do boginiej* (II 79), w którym przyjął postać prośby zakochanego o zmianę damy serca na bardziej przychylną; adresatami innych wezwań są również Charyty (*Do Łask*, III 35) oraz mało znana bogini sprawiedliwości Adrastea, do której zwraca się niezbyt już trzeźwy bohater fraszki *Do Wacława Ostroroga* (III 64): „Wszyscy pijani, widzę, a pijanem i ja, / Kto szczęściem, a ja winem: odpuść Adrastyja!”. W tekstach tych przywołuje się zatem, choćby w kontekście żartobliwym, postacie mitologiczne ze względu na ich boskie kompetencje, a ponieważ utwory te nie mają swych bezpośrednich pierwowzorów, można w ich przypadku

mówić o swoistym importowaniu wzorca, jakim byłby tu typ odwołania mitologicznego, powszechny zresztą w literaturze klasycznej.

W ciekawy sposób wykorzystana i powielona zostaje także zaczerpnięta z *Antologii greckiej* scenka ofiarowania bogu przedmiotu, który przestał być potrzebny człowiekowi, ukazana we fraszkach noszących ten sam tytuł: *Ofiara* (II 30 i II 51). Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w utworze *Do Pluta* (II 4)¹⁰, w którym w rolę ofiarodawcy wciela się sam poeta, w miejsce lustra pojawia się nieużyteczna — bo pusta — sakiewka, a obdarowanym okazuje się tym razem bóg bogactwa, Plutos. Nie jest to dar zbyt cenny i godny boga, może jeszcze bardziej niż w przypadku zwierciadła, posiadającego, bądź co bądź, konotacje symboliczne, czy mającego znaczną wartość materialną złotego pasa. Schemat ofiarowania i tym samym przywołania boskiej postaci wydaje się przede wszystkim dobrym sposobem na zilustrowanie wyrażonej w drugiej połowie tekstu gorzkiej refleksji:

Dziwna rzecz, jako ciężko czczą nosić kaletę,
A dziwniej, jako cięży, wydawszy monetę.
(w. 4—5)

Innego rodzaju nawiązanie do tej samej scenki występuje w epigramacie *Do Montana* (II 101), w którym sytuacja składania ofiary przez Lais zostaje przywołana *explicite*: „Jako Lais zwierciadło Pafiję oddała”, i zestawiona, jako analogiczna, ze współczesnym i dotyczącym poety faktem: „Tak Jan tobie, Montanie, słoiki twe oddawa”. Byłoby nadużyciem twierdzić, iż doktor Montanus zyskuje tu status bóstwa, ale fraszka w żartobliwy sposób pokazuje zależności między nim a Kochanowskim, któremu lekarz dostarczał zarówno medykamentów, jak i spożytkowanych we fraszkach anegdot.

Przejęty z antycznej epigramatyki schemat, zbudowany wokół zwrotu do bóstwa, został zatem z powodzeniem wykorzystany w tekstach oryginalnych, co pokazuje użyteczność mitologii w różnych kontekstach, także autobiograficznych i odnoszących się do współczesności.

Drugi typ odwołania do postaci mitologicznej opiera się na jej znaczeniu alegorycznym. Alegoreza, która *de facto* umożliwiła funkcjonowanie mitologii w świecie kultury chrześcijańskiej, doprowadziła do

¹⁰ Mówiąc o nawiązaniu, mam na myśli zależność genetyczną, inną niż sugerowałaby to kolejność tych utworów w zbiorze. Notabene we *Fraszках* znajduje się jeszcze jeden tekst pod tytułem *Ofiara* (II 21), oparty na podobnym schemacie. Fraszka ta jest przekładem epigramatu greckiego, choć realia zupełnie na to nie wskazują; występujących w oryginale: Herkulesa, Harpaliona i oszczep, Kochanowski zastępuje świętymi, Mikołajem i siecią. Zob. J. CZERNIATOWICZ: *Recepcja poezji greckiej w Polsce w XVI—XVII wieku*. Wrocław 1966, s. 64.

istotnych zmian w strukturze mitu¹¹. Jedną z najistotniejszych konsekwencji alegorycznej hermeneutyki mitów była ich defabularyzacja i wyodrębnienie poszczególnych elementów opowieści. W szczególności dotyczyło to postaci, które uzyskały dodatkowe, nieraz bardzo słabo związane z ich pierwotnym charakterem, cechy i konotacje. Dawni bohaterowie mitów funkcjonują w kulturze wieków średnich obok innych personifikacji pojęć abstrakcyjnych; w literaturze polskiej znajdziemy je w mającej wiele cech właściwych dla tego okresu twórczości Mikołaja Reja (u którego z kolei brakuje zwrotów do bóstw połączonych z przywoływaniem ich kompetencji)¹². Część z tych wyobrażeń ma jeszcze pochodzenie antyczne, jako że prekursorami tego typu interpretacji mitologii byli pitagorejczycy, a późniejsze epoki przynosiły nowe alegorie i dodatkowe znaczenia.

Jedną z postaci najchętniej poddawanych alegorezie był Kupidyn. Fraszka *O Miłości* (II 94) Kochanowskiego ma znany z literatury klasycznej i podejmowany także w renesansowej i barokowej poezji (przez Szymona Szymonowica, Wespazjana Kochowskiego i innych) kształt emblematycznego opisu Kupidyna, na który składają się objaśnienia poszczególnych elementów jego wyglądu i atrybutów: dziecięcy wygląd wynikać ma z tego, iż zakochani ludzie tracą rozum, zaś pierze przy ramionach symbolizuje niestałość w uczuciach itd. Konsekwencją traktowania bożka miłości jako postaci mitologicznej, a jednocześnie jako uosobienia afektu, któremu patronuje, jest — widoczne zwłaszcza w obrębie języka łacińskiego — częściowe (tj. w niektórych kontekstach) utożsamienie osoby z pojęciem. Mimo iż w języku polskim, inaczej niż w łacinie, nie występuje zbieżność nazwy własnej i rzeczownika pospolitego („Amor” stosowane w poezji równorzędnie z „Cupido”) i we fraszkach zdarzają się wypadki, w których trudno zdecydowanie rozstrzygnąć, czy poeta odwołuje się do pojęcia abstrakcyjnego, używając, jak w poniższych przykładach, metaforyki walki, czy do bożka — alegorii miłości:

Jam przegrał, ja, Miłości, tyś plac otrzymała,
Tyś mię prawie do zimnej wody już dognała.
(III 33)

¹¹ Szerzej na ten temat zob. J. KUŁTUNIAKOWA [ABRAMOWSKA]: *Od mitu do moralitetu...*

¹² Charakter odwołań mitologicznych w twórczości Reja jest jedną z cech świadczących o średniowiecznych korzeniach jego pisarstwa. Zob. poprzedni rozdział *Rej i mitologia*.

Taki upad w mym sercu Miłość uczyniła,
Że mię tylko cień został, samego zniszczyła.
(III 35)

Postacią, w której przypadku doszło do najdalej idącego zespolenia obydwu statusów, jest Fortuna. Przykłady jej przedstawiania „między pojęciem a boginią” — parafrazując tytuł książki Jacka Sokolskiego poświęconej temu zagadnieniu¹³ — zawierają również *Fraszki*, jak choćby: *Na poduszkę* (I 41), *Na frasowne* (I 85) i *Na Fortunę* (I 86).

Wyszczególnione utwory dowodzą obecności we *Fraszках* bóstw jako alegorii, ale też uzmysławiają, że nie jest to zbyt popularny w tym zbiorze typ odwołania. Kochanowski, jeśli już używa alegorii, sięga do obrazów znanych ze starożytności, nie odwołuje się — jak Rej czy niektórzy twórcy barokowi — do wyobrażeń jawnie sprzecznych z antycznym charakterem postaci mitologicznych, z naszej perspektywy — anachronicznych, narzuconych¹⁴ przez chrześcijaństwo, jak na przykład Kupidyn symbolizujący miłość Bożą czy *Hercules in bivio*.

Nieco częściej występuje, będące także rezultatem defabularyzacji, odwołanie do bohatera mitu jako reprezentanta danej postawy lub nosiciela określonej cechy, przykładu pozytywnego lub negatywnego postępowania. Źródeł takiego traktowania bóstw należy szukać zarówno w alegorezie uniwersalizującej mity, jak i w euhemeryzmie, który uczynił z bogów antycznych postacie historyczne, uwiecznione w pamięci ludzkiej za sprawą niezwykłych dokonań. We *Fraszках* przywoływane są na tej zasadzie postacie z jakiegoś powodu dla autora użyteczne: porównanie do nich pozwala wydobyć istotną cechę współczesnego bohatera utworu czy nawet samego poety. Dobór osób pojawiających się w tej funkcji jest w większości podyktowany tradycją zarówno literatury klasycznej, jak i nowożytnej. Jednak obok tak popularnych postaci jak Hektor — symbol wojownika (I 8) czy wyobrażający wzorcowych podróżników Ulisses i Jazon (II 105) warto zwrócić uwagę również na te, które we *fraszkach* odgrywają rolę *alter ego* poety. Należą do nich: Proteusz (III 1), Chiron (III 14) i Dedal (III 29). O ich znaczeniu dla rozumienia poezji czarnoleskiej napisano wiele¹⁵, dla ni-

¹³ J. SOKOLSKI: *Bogini — pojęcie — demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*. Wrocław 1996.

¹⁴ W takim znaczeniu tego słowa, jakiego używa Rosemund Tuve w swym artykule (R. TUVE: *Alegoria narzucona*. Przeł. R. ZIMAND. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4, s. 177–190).

¹⁵ Janusz PEŁC (*Kochanowski...*, s. 361) pisał o znaczeniu wśród humanistów renesansowych postaci zmieniającego się, nieuchwytnego Proteusza, przytaczając między innymi opinię Erazma z Rotterdamu, który zagadkowego bohatera antycznego zestawiał ze znajdującym boskie tajemnice Chrystusem, oraz zdanie Marcina

niejszych rozważań istotne jest, że Kochanowski właśnie w mitologii znajduje postacie, z którymi się — w określonej sytuacji — utożsamia. O ile porównanie siebie do Chirona czy Proteusza ma miejsce w wypowiedziach, które odnieść można do całej twórczości poety, o tyle Dedal przywołany zostaje wyłącznie po to, by uzmysłowić czytelnikowi, jak przemyślany i skomplikowany zbiór stanowią pozornie błahe fraszki. „Uzmysłowić” nie oznacza cokolwiek w kwestii organizacji zbioru wyjaśnić, czego dowodzą bezskuteczne od lat próby znalezienia klucza do sposobu uporządkowania fraszek¹⁶.

We wszystkich tych sytuacjach zwraca uwagę sposób przywołania postaci. We fraszce *Do poetów* (III 14) imię „Chiron” zostaje co prawda dwukrotnie użyte jako element zwykłego porównania: „Jako Chiron ... / [...] / Równiem wam i ja tak rad” (w. 1–7) oraz „Bo jako Chiron, także i ja mieszkam w lesie” (w. 12), jednak w zakończeniu pojawia się inna formuła, sugerująca, iż adresaci mają do czynienia z nowym wcieleniem mitycznego mędrca-hybrydy: „Owa prosto będziecie mieć ze mnie Chirona” (w. 15). W mniej bezpośredni, ale także wyrazisty sposób przedstawiona została analogia losów poety z Proteuszem w utworze *Do gór i lasów* (III 1; stwierdzenie „Taki był Proteus” pojawia się po serii zdań autobiograficznych) i Dedalem w *Do fraszek* (III 29; okreś-

Lutra, porównującego z kolei do Proteusza Erazma i wytykającego niderlandzkiemu myślicielowi chwiejność oraz niestałość. Janina Abramowska w studium *Światopogląd i styl. Wokół pytań o „proteusową naturę” Kochanowskiego* (w: Jan Kochanowski i epoka renesansu. W 450 rocznicę urodzin poety 1530–1980. Red. T. MICHAŁOWSKA. Warszawa 1984) charakteryzuje „proteizm” jako klucz do zrozumienia postawy poety, wyjaśniający pozorne nieścisłości i niekonsekwencje tkwiące w jego twórczości. Rolę postaci Orfeusza omówił Tadeusz Bieńkowski (*Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej* (1450–1750)..., s. 86–87) oraz uwzględniając szeroki kontekst europejski, Janusz PELC (*Dorównać Orfeuszowi*. W: Tęgoż: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984). O Chironie i jego znaczeniu w poetyckiej kosmogonii Kochanowskiego pisze Jacek Sokolski w książce *Lipa, Chiron i Labirynt. Esej o Fraszkach* (Wrocław 1998, s. 62–91). Badacz dostrzega również specyfikę przywołania we fraszce III 29 postaci mitycznego architekta i budowniczego: „Dedal okazuje się mityczną prefiguracją czarnoleskiego poety” (tamże, s. 15).

¹⁶ Najciekawszą, choć wywołującą głosy polemiczne propozycję zawiera publikacja Jacka SOKOLSKIEGO (*Lipa, Chiron i labirynt...*). Sceptyczny wobec prób rozwikłania tajemnic *Fraszek* pozostawał Janusz PELC (*Kochanowski...*, s. 369–370). Notabene jego zestawienie pracy Sokolskiego z propozycjami Joanny SALAMON (*Latarka Gombrowicza albo żurawie i kolibry. U źródeł ukrytego nurtu w literaturze polskiej*. Wrocław 1991 oraz *Cztery godziny albo zegar „Dziadów”*. Kraków 1999) wydaje się nader krzywdzące. Hipotezy Sokolskiego, badacza literatury staropolskiej o ustalonej pozycji, są mimo swej kontrowersyjności poparte argumentami naukowymi, podczas gdy teorie spiskowe Salamon postrzega się raczej jako „wizję czysto poetycką” (zob. M. CZERWIŃSKI: *Tajna historia literatury według Joanny Salamon. Hermetyzm i krytyka. „Ha!art”* 2006, nr 24, s. 15–18).

lenie „sam cieśla” odnosi się zarówno do mitycznego budowniczego, jak i do twórcy labiryntu fraszek). Próbuąc określić funkcję tego typu mitologizmów, napotykamy pozorny paradoks: odwołanie do postaci ma formę prefiguracji¹⁷, czyli taką, w której wykorzystuje się aspekt fabularny narracji. Chociaż opowieść mitologiczna nie jest w tym przypadku bezpośrednio aktualizowana, to wspomnianych bohaterów przywołuje się ze względu na cechy uwidocznione w toku wydarzeń mitycznych, które były ich udziałem. Zakłada się zatem, że czytelnik zna, przynajmniej pobieżnie, określone mity (takie założenie nie było konieczne w przypadku postaci przywołanych w funkcji alegorii lub nawet symbolu cechy lub postawy). Imiona Chirona, Proteusza czy — w innych utworach Kochanowskiego — Orfeusza funkcjonują we *Fraszkach* właśnie na zasadzie znaków odsyłających czytelnika do fabularnej warstwy mitów. Pośrednio wskazują na to również użyte formy czasownikowe („cieśla [...] wylatuje”, „Chiron [...] przyjmował”).

Formuły charakterystyczne dla techniki prefiguracyjnej są lepiej dostrzegalne w tekstach o lżejszej tematyce, jak fraszka *O Miłości* (III 9), pierwszy z minicyklu trzech oryginalnych i zawierających mitologizmy utworów o niemalże identycznych tytułach:

Ma już pokój Prometeus, lecz ja miasto niego
Jestem przybit na rogu Kaukazu śnieżnego.
Mnie orlica serce żrze, które na swe męki
Odrasta i żywi zwierz łakomy przezdzięki.
Ma pokój Andromeda, lecz ja, przykowany
Do skały, prze cudzy grzech podejmuję rany.
(w. 1–6)

Losy głównego bohatera są powieleniem schematów fabularnych znanych z mitów. Czytelnik ma oczywiście świadomość konwencjonalności takiego obrazowania, Kochanowski sięga bowiem w cytowanym epigramacie do popularnej topiki choroby miłosnej, wspierając ją mitologicznymi odwołaniami.

Prefiguracja może być użyta także w utworach odwołujących się do najniższego rejestru stylistycznego, czego dowodem fraszka *O Koźle* (III 70), w której wyczyn Tezeusza, opuszczającego labirynt z pomocą nici Ariadny, powtarza... piskorz, trzykrotnie połknięty przez osła i prześlizgujący się przez jego układ pokarmowy:

¹⁷ Prefiguracje mitologiczne w literaturze współczesnej opisał John J. White w książce *Mythology in Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques* (Princeton 1971). W odniesieniu do literatury staropolskiej możemy mówić zaledwie o początkach tej techniki, występującej wówczas w postaci ledwie załączkowej. Zob. też. M. WALIŃSKA: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*. Katowice 2003, s. 56–62.

[...] on drugi raz z rzyci,
By z Labiryntu Teseus po świadomej nici.
(w. 7–8)

We fraszkach dominują zatem odwołania mitologiczne zbudowane wokół imienia postaci bogów lub bohaterów. Do wyjątków natomiast należą utwory zawierające renarracje¹⁸, w których historia mitologiczna (więc nie tylko anegdota z udziałem postaci) stanowi główny temat utworu, a nie jedynie zaplecze dla tematyki współczesnej. W omawianym zbiorze znajdują się dwa takie teksty. Pierwszy z nich, fraszka *O Pelopie* (II 92), podawana jest jako przykład twórczej adaptacji tradycji antycznej¹⁹, można nawet mówić o zastosowaniu w niej reinterpretacji²⁰. Kochanowski prowadzi tu dialog z przekazaną przez Pindara wersją mitu o Tantalusie i jego synu, zmieniając rozlewną, aluzyjną opowieść w żartobliwą, zrozumiałą dla czytelnika epigramat i modyfikując jego wymowę moralną; akcenty homoerotyczne zastąpił autor motywem kanibalistycznym. Omawiając ten tekst, Alicja Szastyńska-Siemion zwróciła uwagę na szczególną rolę mitologii: „Wzniosła materia mitologiczna służy nieoczekiwanej puencie — conceptowi, [...] *sacrum* staje się tworzywem zabawy, choć nie jest skompromitowane”²¹.

Drugim utworem, w którym historia mitologiczna stanowi temat sam w sobie, bez wewnątrztekstowych odniesień do współczesności²², jest fraszka *Na historyję trojańską* (II 74). Kochanowski nadał znanej opowieści wydźwięk dydaktyczny, pisząc, iż Parys miłość do Heleny przypłacił „swym upadem i wszytkiego domu”, lecz stwierdzenie to ma charakter konstatacji, nie zaś umoralniającego komentarza, jakim na przykład opatrywał podobne odniesienia Rej w *Zwierzyńcu* czy niektórych figlikach²³.

¹⁸ Na temat terminu zob. S. STABRYŁA: *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*. Kraków 1983, s. 23–24; TENŻE: *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990*. Kraków 1996, s. 8–9; M. WALIŃSKA: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych...*, s. 35–51.

¹⁹ Zob. A. SZASTYŃSKA-SIEMION: *Pindaryzm Kochanowskiego*. „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graece et Latine” 1988, s. 204–207.

²⁰ Reinterpretacje mitów nie są w literaturze staropolskiej częstym zjawiskiem i zazwyczaj oznaczają modyfikację składników fabuły. Zob. M. WALIŃSKA: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych...*, s. 62–66.

²¹ A. SZASTYŃSKA-SIEMION: *Pindaryzm Kochanowskiego...*, s. 207.

²² Co nie wyklucza związków pozatekstowych. Janusz Pelc przypuszcza, że utwór jest epigramatem okolicznościowym na wydrukowaną w 1563 r. prozatorską *Historyję trojańską* (zob. przypis wydawcy do tytułu fraszki II 74 w: J. KOCHANOWSKI: *Fraszki...*, s. 86).

²³ Rozważania genologiczne na temat *Figlików* i *Fraszek*, uwzględniające budowę poszczególnych utworów oraz układ zbiorów, przynosi artykuł Janusza Pelca, *Frasz-*

W całej twórczości Kochanowskiego opowieści mitologiczne należą do rzadkości, co być może jest spowodowane liryczną orientacją jego poezji, ale są to przypadki ciekawe, przyciągające uwagę badaczy, jak na przykład pieśń Panny IX z *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*²⁴, pieśni I 17 i II 15²⁵ czy elegia IV 3²⁶. Nie jest Kochanowski mitografem, gdyż bardzo wybiórczo stosuje renarracje, a w dodatku czyni to zazwyczaj w ściśle określonym celu; nie streszcza on mitów wyłącznie ze względu na ich fabularną atrakcyjność, jak to ma miejsce na przykład w *Sielankach* Szymona Szymonowica.

W planie stylistycznym mitologizmy wykorzystywane są jako metonimie oraz składniki toposów. Imiona dawnych bohaterów stanowią wygodny skrót myślowy, odsyłający czytelnika do konkretnego typu poezji. We fraszce *Na swoje księgi* (I 2) wyrażenia „Mars [...] srogi, Achilles prędkonogi” odczytujemy jako *pars pro toto* poezji bohaterskiej; w utworze *Z Anakreonta* (I 4) imiona Kupidyna i Afrodyty to synonimy poezji miłosnej: „moja lutnia — [chce śpiewać] Kupidyna”. Niedaleko stąd do topicznych zastosowań mitologii, powszechnych w literaturze dawnej. We *Fraszkach* jest ich zresztą stosunkowo niewiele — pojawiają się te najbardziej typowe, obecne również w innych tekstach Kochanowskiego oraz w renesansowej i barokowej poezji czerpiącej z czarnoleskiej spuścizny. Należy do nich najlepiej w obszarze literatury dawnej rozpoznana topika apollinińska²⁷. Kontekst, w jakim występuje, a także wykorzystywane w tym wypadku motywy (nazwy bóstw i miejsc) nie odbiegają od tych, które znamy z *Muzy* czy z *Pieśni*, jak np. we fraszce *Ku Muzom* (II 1). Fraszkki zawierają również przykłady zastosowania powszechnych w poezji antycznej mitologicznych toposów temporalnych

ka polska XVI wieku terenem kształtowania się liryki nowożytnej (w: TEGOŹ: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984, s. 473–478.

²⁴ Zob. J. ABRAMOWSKA: *Nie te kraje*. W: Jan Kochanowski. *Interpretacje*. Red. J. BŁOŃSKI. Kraków 1989, s. 108–123.

²⁵ O utworach tych pisze Tadeusz Bieńkowski, wskazując na celowość wykorzystania w nich opowieści mitologicznych: „poeta dobierał większe antyczne partie narracyjne [*de facto* chodzi o opowieści mitologiczne — M.W.] w celu swoistego »uwznioślenia« głównego tematu swego utworu lub [...] uświetnienia pamięci opisywanych osób” (T. BIEŃKOWSKI: *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej* [1450–1750]..., s. 79–80).

²⁶ Zob. J. PELC: *Kochanowski...*, s. 410, 492.

²⁷ Zob. np. J. BRZOWSKI: *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przelomu romantycznego*. Wrocław 1986; J. KOTARSKA: „Kastalskie źródło Muz”. Z dziejów topiki apollinijskiej. W: TEJŹE: *Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*. Gdańsk 1998, s. 179–196; J. MALICKI: *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej*. Katowice 1980 (rozdział *Topika staropolska*).

czy funeralnych²⁸, z wykorzystaniem postaci Tytana (Heliosa) w roli boga słońca przynoszącego nowy dzień: „[...] gdy poczyzna świtać, / A Tytan swoje konie w łąkach każe chwycić” (II 104), Persefony jako podziemnej bogini śmierci (III 67, III 79) czy Parek przedających nić żywota (II 65). Użycia topiczne należą do najbardziej skonwencjonalizowanych, dlatego nie ma potrzeby dłuższego zatrzymywania się nad nimi, warto natomiast zauważyć, że wszystkie podane tu przykłady pochodzą z utworów niebędących parafrazami epigramatów antycznych, a zatem występująca w nich topika mitologiczna jest przejawem świadomej decyzji artystycznej.

Problem odmiennego wykorzystania mitologii w utworach oryginalnych oraz parafrazach kilkakrotnie już sygnalizowano w niniejszych rozważaniach, pora zatem przyjrzeć mu się uważniej. Wszelkie uwagi na temat funkcjonalnego zastosowania mitologizmów we *Fraszkach* można w zasadzie zakwestionować, argumentując następująco: Kochanowski parafrazuje utwory obce, przejmując odwołania mitologiczne na zasadzie kalki stylistycznej. W odniesieniu do poezji łacińskiej Jana z Czarnolasu zaobserwowano zjawisko stosowania „poprawnych językowo i metrycznie zwrotów bez troski o ich funkcjonalność”²⁹, można by zatem założyć, że podobnie dzieje się w przypadku omawianego problemu. Wiele fraszek, zwłaszcza tych zawierających mitologizmy, jest przecież wzorowanych na epigramatach greckich, anakreontykach czy innych utworach antycznych lub (rzadziej) nowożytnych. Zagadnienie to zostało wyczerpująco omówione w literaturze przedmiotu³⁰. Wniosek, jakie wynikają z badań, nie zaskakuje: Kochanowski-fraszkopisarz, podobnie jak Kochanowski-horacjanista, nie jest biernym naśladowcą; przekładając tekst potrafi zmieniać lub eliminować niektóre jego elementy (na przykład wspomniane już motywy homoerotyczne). W szczególności dotyczy to mitologizmów.

Jerzy Danielewicz, analizując fraszki przejęte z Anakreonta, zwrócił uwagę na „pewną selektywność w spożytkowaniu greckich wzorów przez Kochanowskiego”³¹. W rezultacie należy spojrzeć na „zbiór ana-

²⁸ Określenie „topika funeralna” stosuję wobec toposów skupionych wokół problematyki umierania i śmierci, niekoniecznie rozwijanych w utworach żałobnych. Szerzej na ten temat zob. rozdział *Topika mitologiczna w poezji dawnej*.

²⁹ K. STAWECKA: *Rzymskie wzory poezji Jana Kochanowskiego...*, s. 108.

³⁰ Zob. np. S. ZATHEY: „Fraszki” Jana Kochanowskiego. *Studium literackie*. Kraków 1903; K. STAWECKA: *Rzymskie wzory poezji Jana Kochanowskiego...*; A. SZASTYŃSKA-SIEMION: *Pindaryzm Kochanowskiego...*; J. CZERNIATOWICZ: *Recepcja poezji greckiej w Polsce w XVI–XVII wieku...*; J. DANIELEWICZ: *Kochanowski jako tłumacz anakreontyków*. „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graece et Latine” 1988, nr 7, s. 153–162.

³¹ J. DANIELEWICZ: *Kochanowski jako tłumacz anakreontyków...*, s. 156.

kreontyków jako na pewien repertuar możliwości, z których jedynie niektóre zostały podjęte i spełnione przez tłumacza³². Wspomniana wybiórczość polega na usuwaniu niektórych nazw mitologicznych występujących w oryginale, najczęściej mało znanych lub rzadko używanych przydomków bóstw, zastępowaniu jednych mitologizmów innymi bądź stosowanie peryfraz. Zjawisko to, znane przede wszystkim z *Pieśni*, traktowane jest jako przejaw twórczej emulacji³³. Przykładowo w będących parafrazami fraszek *Z Anakreonta* (I 4 oraz I 8) Kochanowski dokonuje podmiany bohaterów o zbliżonym charakterze (Achillesa na Hektora w I 8), eliminuje nazwy własne (w I 4 brak pojawiających się w oryginale Kadmusa i Herkulesa), ale i wprowadza Kupidyna w miejsce bezosobowej Miłości, wraz z dopowiedzeniem, które rozwiewa wszelką wątpliwość co do jego osobowej postaci: „pięknej Afrodyty syna” (I 4). Z kolei we fraszce *Do Mikołaja Wolskiego* (III 77) występuje nadzwyczajne nagromadzenie motywów mitologicznych, głównie w formie prefiguracji, służących hiperbolizacji i retardacji zarazem: poeta wyolbrzymia potencjalne niebezpieczeństwa podróży, w którą mimo to bez wahania udałby się z przyjacielem, gdyby nie trzymała go „niewiasta smutna”. Utwór zainspirowany został pieśnią Katullusa³⁴, jednak wszystkie mitologizmy są owocem inwencji Kochanowskiego.

Zabiegi tego typu świadczą o swobodzie, z jaką poeta porusza się w obrębie tradycji antycznej i mitologicznej, wybierając z nich takie składniki, których w danym momencie potrzebował. Motywy mitologiczne nie były w procesie przekładu na język polski mechanicznie przez twórcę powielane, o ich doborze decydowały: kontekst, funkcja (dowodem zamiany imion antycznych herosów), kompetencje kulturowe przeciętnego czytelnika fraszek lub przeciwnie — konkretnego adresata utworu, jak i inne uwarunkowania, np. wymogi rytmiczne.

³² Tamże. Wcześniej o przekładach z Anakreonta pisała Janina CZERNIATOWICZ (*Recepcja poezji greckiej w Polsce w XVI—XVII wieku...*, s. 59—60, 72—89).

³³ Zob. np. J. ZIOMEK: *Niezwykłe i nie leda pióro*. W: Jan Kochanowski. *Interpretacje*. Red. J. BŁOŃSKI. Kraków 1989; P. WILCZEK: *Wobec Horacego. Pieśń „Dzbanie mój pisany” Jana Kochanowskiego i inne polskie przekłady ody Horacego „O nata mecum”*. W: TEGOŻ: *Dyskurs, przekład, interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*. Katowice 2001.

³⁴ Zob. przypis wydawcy do tytułu w: J. KOCHANOWSKI: *Fraszki...*, s. 153, podając ustalenia Jacka Wójcickiego. Na retoryczne ukształtowanie fraszki III 77 zwrócił uwagę Krzysztof Koehler, nazywając ją utworem pełnym „wydumanej mitologii”, zawierającym „swoistą nieproporcjonalność: przytłaczające dowody mitologicznej erudycji zakończone [...] gwałtownym osobistym wyznaniem” (K. KOEHLER: „Fraszki”. W: *Lektury polonistyczne. Jan Kochanowski*. Red. A. GORZKOWSKI. Kraków 2001, s. 200—201).

Odrębną kwestią pozostaje natomiast, jak już wspomniano, zastosowanie mitologizmów w utworach oryginalnych. W liczącym 295 epigramatów zbiorze *Fraszek* w 51 występują mitologizmy w formie nazwy własnej lub czytelnego odwołania³⁵. Rozmieszczenie tych tekstów jest mniej więcej równomierne, z tendencją wzrostową w kolejnych księgach: 13 wierszy w księdze pierwszej, 18 — w drugiej i 20 w ostatniej. Większe dysproporcje można zaobserwować w układzie fraszek oryginalnych: 4 w księdze pierwszej, 8 — w drugiej i aż 16 — w trzeciej (a przecież jest to najkrótsza, zawierająca 86 epigramatów, księga zbioru). Nawet uwzględniając ewentualne zastrzeżenia co do stopnia oryginalności niektórych z nich, można mieć wątpliwość, jak zaklasyfikować wiersze niebędące tłumaczeniami, ale posługujące się wędrownymi motywami — jak *Na różę* (II 8) czy *O Kozle* (III 70) — bądź jeszcze niezidentyfikowanymi parafrazami, stwierdzić należy, iż z całą pewnością najwięcej utworów zawierających motywy mitologiczne znalazło się w księdze trzeciej. Są wśród nich przede wszystkim fraszki odnoszące się do konkretnych osób i sytuacji współczesnych poecie, jak np. okolicznościowe: *Małemu wielkiej nadzieje Radziwiłłowi* (III 65) czy *Nagrobek Gąsce* (III 79) oraz ważne teksty autotematyczne i autobiograficzne: *Do gór i lasów* (III 1), *Do poetów* (III 14) czy *Do fraszek* (III 29).

Być może fakt to bez znaczenia, nagromadzenie takie jest przypadkowe, a próba jego wyjaśnienia będzie wejściem na „ścieżki mylne” labiryntu fraszek, z drugiej jednak strony nawet tak ostrożny badacz i znawca Kochanowskiego jak Janusz Pelc, sceptyczny wobec koncepcji tajnego układu, dostrzegał w zbiorze sygnały wewnątrztekstowego uporządkowania, dające się wyróżnić minicykle, wśród których da się wydzielić i takie, które łączy podobne pod względem funkcjonalnym zastosowanie motywów mitologicznych (np. fraszki *Do Miłości* z księgi trzeciej). Jeśliby zatem pokusić się o interpretację sposobu rozmieszczenia w zbiorze wykorzystujących mitologię utworów oryginalnych, to — przy założeniu, że poeta brał pod uwagę linearną lekturę całości — mitologizmy wprowadzane są stopniowo, by osiągnąć największe natężenie na końcu zbioru. Wygląda to trochę tak, jakby poeta oswajał czytelnika z mitologią najpierw poprzez teksty będące parafrazami lub

³⁵ W odniesieniu do kilku utworów można mieć wątpliwości, czy rzeczywiście występuje w nich celowe odwołanie do mitologii. Mam na uwadze fraszki, które zawierają nazwy własne, mające czasem w literaturze staropolskiej znaczenie rzeczownika pospolitego (przykład Fortuny zapisywanej decyzją współczesnych wydawców raz wielką, raz małą literą), oraz nazwy pojęć (np. Miłość) w kontekstach sugerujących, iż poeta ma na myśli symbolizujących je bogów (we wskazanym przypadku: Kupidyna). Jednak nawet wykluczenie tych potencjalnie nieprawidłowo zidentyfikowanych mitologizmów nie powinno podważać przedstawionych wniosków.

przekładami (część z tych wzorów sygnalizuje, stosując odpowiednie tytuły: *Z greckiego* czy *Z Anakreonta*), następnie zaś używał ich coraz częściej i swobodniej, przyjmując, że odbiorca opanował już sztukę poprawnego interpretowania i rozumienia odwołań mitologicznych, również w tekstach odnoszących się do współczesności. Być może jest to także symboliczne odzwierciedlenie procesu „uczenia się” przez samego poetę tradycji antycznej i mitologicznej: procesu, którego rezultaty na trwałe weszły do polszczyzny poetyckiej.

W przypadku twórczości Kochanowskiego perspektywa odbiorcy jest bez wątpienia ważna, zwłaszcza w kontekście korzystania z tradycji antycznej. Adres czytelnicy to jeden z głównych powodów różnicowania charakteru odwołań mitologicznych w tekstach pokrewnych gatunkowo, a pisanych w dwóch różnych językach: fraszkach i foricoeniach. Wymowne wydaje się już samo zestawienie liczb: w łacińskim zbiorze znajduje się mniej więcej tyle samo utworów zawierających mitologizmy (49), co w polskich fraszkach (51), jednak w kontekście ogólnej liczby 123 stanowi to aż 40% całości (we *Fraszkach* — 17%). Dobór postaci i motywów jest podobny; najpopularniejsze w polskim zbiorze bóstwa, czyli Wenus i Kupidyn, pojawiają się również kilkakrotnie w foricoeniach, chociaż tam najczęściej przywoływaną postacią, co nie dziwi ze względu na sympotyczny charakter większości tekstów, jest Bachus. Nazwy mitologiczne występują zarówno w utworach wzorowanych na epigramatach greckich, jak i w oryginalnych, dotyczących spraw i osób współczesnych. Z odwołaniami do aspektu fabularnego mitów spotykamy się w łacińskim zbiorze jeszcze rzadziej niż we *Fraszkach* — pojawiają się w nim tylko jako kontekst dla opisywanych wydarzeń (brak renarracji); kilka z nich, mniej niż we *Fraszkach*, ma formę prefiguracji.

Mitologizmy — i jest to jedna z zasadniczych różnic — pełnią najczęściej funkcje stylistyczne, jako element składowy topiki (apolińskiej, temporalnej, funeralnej), peryfraz oraz metonimii (ewidentny przykład stanowi powtarzające się użycie imienia „Bachus” w znaczeniu „wino”). I właśnie zróżnicowanie stylistyczne nazw mitologicznych jest cechą wyróżniającą foricoenia, a w pewnym stopniu i całą twórczość Kochanowskiego w języku łacińskim: te same postacie przywołuje się za pomocą znacznie częstszych niż w poezji polskojęzycznej peryfraz oraz rozmaitych przydomków, np.: Wenus — Acidalia, Dione, Cytearea; Bachus — Bromius, Lyaeus, Iacchus; Junona — Ilithyia itp. Imiona te, powszechne w poezji Horacego czy Owidiusza, na ogół nie funkcjonują w poezji polskiej, nawet w okresie baroku, kiedy potrzeba odświeżenia dość już wyświechtanego materiału mitologicznego zmuszała autorów do poszukiwania nowatorskich rozwiązań. Sposób wykorzystania mitologii we fraszkach i foricoeniach jest bez wątpienia zdeterminowany

językiem tych utworów: pisząc po łacinie, poeta nie tylko łatwiej przejmował cechy języka poetyckiego, którym się posłużył, ale też miał świadomość, że zwraca się do odbiorcy bardziej wykształconego i obeznanego z tradycją antyczną niż przeciętny czytelnik polskich fraszek³⁶. Adaptacja mitologizmów w poezji polskojęzycznej, wymagająca znacznie większego wysiłku niż powielanie łacińskich zwrotów, jest częścią procesu przyswajania antyku kulturze polskiej, a w dziele tym największy udział przypisuje się właśnie Kochanowskiemu. Porównanie fraszek i foricoeniów w zakresie stosowania mitologizmów potwierdza formułowane już w literaturze przedmiotu konstatacje na temat programowej odmienności polskiej i łacińskiej twórczości poety, szczególnie widocznej przy zestawieniu utworów reprezentujących ten sam gatunek (a więc także *Pieśni* i *Lyriconum libellus*) czy wręcz występujących w dwóch wersjach językowych (np. *Drias zamechska* i *Dryas zamchana*, *O zdobyciu Połocka* i *De expugnatione Pollotei*)³⁷.

W opinii badaczy najważniejsze cechy *Fraszek*, zapewniające im ponadczasową wartość, to: „momentalna obserwacja”³⁸, lapidarny i błyskotliwy komentarz do rzeczywistości, umiejętność przekazania w krótkim tekście poetyckiej „mikrofilozofii”³⁹ oraz „migawkowe, fragmentaryczne odbicie współczesnych sobie myśli, [...] spraw, wydarzeń, portrecików ludzi wielkich i małych”⁴⁰. W „świecie fraszek” mitologia odgrywa rolę drugoplanową, lecz znaczącą. Jej zastosowanie stanowi jeden ze sposobów realizacji w zbiorze zasady *varietas*, a jednocześnie kolejną udaną próbą przeszczepiania tradycji antycznej na grunt polski. Wyrazem tego jest harmonijne połączenie elementów wywodzących się z religii pogańskiej oraz odnoszących się do realiów współczesnych, co podkreślał już Stanisław Szarski, zaznaczając, iż mitologia współgra w poezji czarnoleskiej z innymi składnikami świata przedstawionego,

³⁶ Zob. W. WEINTRAUB: *Jan Kochanowski i Joannes Cochranovius. Dwóch świadków historii*. W: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*. Red. Z. STEFANOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Warszawa 1978, s. 162.

³⁷ Zob. tamże; TENŻE: *Polski i łaciński Kochanowski. Dwa oblicza poety*. W: TEGOŻ: *Rzecz czarnoleska*. Kraków 1977; M. WALIŃSKA: „*Lyriconum libellus*” i „*Pieśni ksiąg dwoje*” — analizy i propozycje. „*Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie*” 2000, nr 37, s. 5—34. O problemie poetyki Kochanowskiego w świetle dwujęzyczności pierwszy pisał Alfred Fei (*Kochanowski polski i łaciński*. „*Pamiętnik Literacki*” 1935, z. 3/4, s. 328—332).

³⁸ J. TRZYNADŁOWSKI: „*Fraszka poważna*” Jana Kochanowskiego. W: *Kochanowski. Z dziejów badań i recepcji twórczości*. Wyb., oprac. i wstęp M. KOROLKO. Warszawa 1980, s. 407.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ J. PEŁC: *Kochanowski...*, s. 387. Użyte w następnym zdaniu określenie „świat fraszek” pojawia się wielokrotnie w pismach tego uczonego.

nie będąc jedynie „ozdobą doczepioną”⁴¹. Jeśli *Fraszki*, charakteryzowane jako „miejsce, w którym miały znaleźć się utwory przeróżne, będące owocem wielu lat pracy twórczej, gromadzące próby, eksperymenty”⁴², uznać można za odbicie dotychczasowych doświadczeń autora i przedstawienie czytelnikowi możliwie bogatego wachlarza poetyckich możliwości, to jedną z nich było ukazanie potencjału znaczeniowego odwołań mitologicznych. Staropolscy fraszkopisarze (Melchior Pudłowski, Jan Gawiński, Wacław Potocki) na ogół kontynuują ten model gatunku, wykazujący jeszcze silne związki ze starożytnością, później fraszki stają się już wyraźnie utworami akcentującymi doraźność i błyskotliwą pointę. Natomiast ustalone przez Kochanowskiego niepisane zasady korzystania z repertuaru mitologicznego — powoływanie się na status boski postaci, alegorie mitologiczne, renarracje, prefiguracje, użycia topiczne i stylistyczne — stają się w poezji polskiej wzorcem obowiązującym aż do przełomu romantycznego, który na nowo określił stosunek literatury do mitu⁴³.

⁴¹ S. SZARSKI: *Mitologia klasyczna w poezji Kochanowskiego...*, s. 129.

⁴² J. PELC: *Kochanowski...*, s. 387.

⁴³ Zob. E. KUŹMA: *Kategoria mitu w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 55–73.

Część II

Apollo u żłóbka i stajenka, która przewyższa Olimp Antyk w staropolskich pastorałkach dramatycznych

Z problemów genologii

Niewiele jest w literaturze staropolskiej utworów, w których wyrażanie tematów religijnych za pomocą obrazów i motywów zaczerpniętych z tradycji grecko-rzymskiej wynika z przyjętej konwencji gatunkowej lub stylistycznej i stanowi jedną z ich cech dystynktywnych. Pastorałki dramatyczne to utwory o ściśle określonej tematyce związanej z kalendarzem kościelnym, czyli świętami Bożego Narodzenia, realizowanej w formie umożliwiającej wystawienie na scenie, a zatem, używając współczesnej terminologii, głównie dialogu i eklogi. Status genologiczny tej grupy, jak to na ogół bywa w przypadku gatunków nieregularnych i nieobecnych w klasycznych poetykach, nie jest do końca jednoznaczny i bywa wypadkową kilkunastowiecznych przyzwyczajzeń oraz współczesnej refleksji teoretycznoliterackiej, dążącej do nazwania i typologii *ex post* zjawisk literackich z okresu staropolskiego. Z racji podejmowanej tematyki, okolicznościowego charakteru oraz — *last but not least* — praktyki nazewnictwa, pastorałki dramatyczne wypadałoby uznać za odmianę gatunkową pastorałki, definiowanej jako pieśń bożonarodzeniowa i stanowiącej swego rodzaju świecki albo nawet ludowy wariant kołędy, w którym akcenty teologiczne ustąpiły miejsca obyczajowemu, a obraz przyjścia na świat Jezusa wzbogacano o koloryt lokalny, wprowadzając tym samym akcenty anachroniczne¹. Jednak utwory

¹ Zob. Z. NIEZNAŃSKI: *Pastorałka* [hasło]. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy współud. B. OTWINOWSKIEJ. Wrocław 1990. Zob. także

te, z uwagi na swoją meliczność oraz rolę w obrzędowości katolickiej, stanowią odrębną grupę, której bliżej do pieśni kościelnych niż form parateatralnych. Anna Krzewińska zalicza udratyzowane sceny witanie Jezusa z udziałem pasterzy do odmian gatunkowych staropolskiej sielanki w szerokim rozumieniu tego pojęcia, odpowiadającym funkcjonującemu w renesansowych poetykach wyrażeniu *bucolica poesis*, lub — w pewnym stopniu — współczesnemu określeniu: literatura pastoralna². Ekloga na Boże Narodzenie, jak nazywa ten typ sielanki autorka monografii gatunku, nie znalazła się w nowożytnych poetykach, w których typologie tworzone na materiale literatury klasycznej, a do odmian eklog okolicznościowych należały np. gratulacyjna, epicedialna czy polityczna. Podstawą jej wyróżnienia stał się natomiast traktat *O poezji i malarstwie* Antoniego Possevina (*Tractatus de poesi et pictura*, 1594), a konkretnie — fragment zawierający interpretację eklogi IV tzw. mesjanistycznej Wergiliusza, utworu stanowiącego podstawową tradycję literacką dla grupy interesujących nas tekstów. Possevino wprowadził termin *pastorales sacrae*, określający nowożytne parafrazy tej bukoliki w duchu chrześcijańskim³, niekoniecznie związane z uroczystościami bożonarodzeniowymi.

Propozycja Krzewińskiej, jakkolwiek umotywowana i przekonująca z perspektywy genologicznej, ma jednak tę wadę, że nie obejmuje wszystkich utworów, które łączy wspólna tematyka, okoliczności powstania oraz tradycja. Dlatego Jan Okoń, wydawca *Staropolskich pastorałek dramatycznych*, antologii stanowiącej podstawowy materiał analityczny niniejszych rozważań dystansuje się od próby objęcia wszystkich zgromadzonych w publikacji tekstów jednym mianem gatunkowym, w zamian pisząc o dwóch postaciach genologicznych pastorałki: ekłodzie (którą możemy utożsamiać z odmianą gatunkową sielanki opisywaną przez Krzewińską) oraz dialogu, charakteryzującym się większym zróżnicowaniem stylistycznym i kompozycyjnym, a także znaczącą rolą pierwiastka satyrycznego⁴. Mimo niewątpliwej obecności konwencji bukolicznej, przejawiającej się przede wszystkim w doborze występujących

popularne zbiory pastorałek, np. M. MIODUSZEWSKI: *Pastorałki i kolędy z melodyjami czyli piosenki wesole ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane*. Kraków 1843.

² A. KRZEWIŃSKA: *Sielanka staropolska. Jej początki, tradycje i główne kierunki rozwoju*. Warszawa 1979.

³ A. POSSEVINO: *Traktat o poezji i malarstwie*. W: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500—1600*. Wyb. i oprac. J. BIAŁOSTOCKI. Warszawa 1985; por. także A. KRZEWIŃSKA: *Sielanka staropolska...*, s. 38—40. O samym tekście Wergiliusza i jego chrześcijańskich interpretacjach będzie mowa w kolejnych rozdziałach.

⁴ J. OKOŃ: *Wstęp*. W: *Staropolskie pastorałki dramatyczne. Antologia*. Oprac. TENŻE. Wrocław—Kraków 1989, s. LV—LX.

postaci (czyli pasterzy) oraz kreowaniu atmosfery „świętej Arkadii”, sposób konstrukcji dramatów, przebieg akcji, obrazowanie, wreszcie: przesłanie ideologiczne, podporządkowane były nadrzędnemu celowi, jakiemu służyły utwory powstające w kręgu jezuickim, czyli dydaktyce. Dialogi funkcjonowały w ramach teatru szkolnego, ale to samo można powiedzieć o eklogach; z kolei teksty określone przez Okonia jako „stylizacje dramatyczne” (utwory autorstwa Jana Karola Dachnowskiego i Sebastiana Miczyńskiego) są formalnie zbliżone do szkolnych dialogów, choć ich przeznaczenie było inne. Można by się zatem zastanowić, czy pastorałki dramatyczne nie zasługują jednak na miano odrębnego bytu genologicznego, pozostającego jednocześnie w kręgu dwóch konwencji gatunkowych i realizującego zasady im przypisane, a zatem: eklogi bożonarodzeniowej (odmiany gatunkowej *poesis bucolica*), która obejmuje swym zakresem także utwory nieprzeznaczone do wystawienia na scenie, oraz dramatu, w szczególności w postaci realizowanej przez jezuitów i konkurencyjnych autorów związanych z Akademią Krakowską⁵. Spostrzeżenia te potwierdza praktyka leksykograficzna: w *Słowniku literatury staropolskiej* pod redakcją Teresy Michałowskiej informacje dotyczące tej grupy tekstów zawierają następujące hasła: dramat, pastorałka, sielanka⁶.

Materiał badawczy stanowią zatem utwory zawarte w antologii *Staropolskie pastorałki dramatyczne* w opracowaniu Jana Okonia, w większości anonimowe, napisane między rokiem 1586 a połową XVIII wieku⁷, w języku polskim oraz łacińskim (dwa utwory z końca XVI wieku). W przypadku dwóch ostatnich korzystam z nowszego tłumaczenia i wydania w serii Biblioteki Pisarzy Staropolskich w opracowaniu Joanny Ziabickiej⁸; ponadto na podstawie wydań siedemnastowiecznych uzupełniam pominięte przez Jana Okonia fragmenty *Syncharmy* Sebastiana Miczyńskiego.

Obecność motywów mitologicznych w pastorałkach dramatycznych, przynajmniej tych związanych ze szkolnictwem, jest bez wątpienia uwarunkowana konwencją bukoliczną, jednak ich dobór i wykorzystanie określały przepisy dla kolegiów jezuickich oraz praktyka podobnych przedstawień w szkołach zakonnych poza granicami Polski (przede wszystkim we Włoszech). Zgromadzone przez Jana Popłatka

⁵ Zob. tamże, s. XIV–XXIV.

⁶ Autorami haseł są kolejno: J. Lewański, S. Nieznanowski, A. Krzewińska. Zob. *Słownik literatury staropolskiej*...

⁷ Zob. przypis 5. Pod uwagę nie są brane teksty z *Dodatku*, stanowiące kontekst i nawiązania.

⁸ *Dialogus in Natali Domini. Dialog na Narodzenie Pana. Ecloga de Nativitate Domini. Ekloga na Narodzenie Pańskie*. Wyd. i przeł. J. ZIABICKA. Warszawa 2001.

materiały dowodzą, iż teatr szkolny traktowano z nie mniejszą uwagą niż inne obszary aktywności uczniów, a teksty przedstawień podlegały cenzurze prewencyjnej⁹. W założeniu jezuickich pedagogów młodzież szkolna powinna angażować się w „sztuki o wątku religijnym, kompozycji artystycznej, sentencjach poważnych, akcji doskonałej i elegancji”¹⁰. Model ten nie uwzględniał jednak wykorzystania motywów zaczerpniętych z mitologii grecko-rzymskiej, więcej nawet — domagano się ich eliminacji i krytykowano m.in. występowanie w przedstawieniu postaci bogów olimpijskich, co notabene dowodzi, iż w praktyce niekoniecznie respektowano sformułowany w przepisach zakaz. Niestosowność powoływania postaci mitologicznych do roli osób dramatu polegała przede wszystkim na tym, że widziano w nich nie postaci boskie (choćby i pogańskie), ale demony („qui revera erat daemones, non dii”), co z kolei kłóciło się z ideą sztuki pobożnej, religijnej i poważnej („pia, religiosa et gravis”¹¹). Takie postrzeganie antycznych bogów mogło jednak — uprzedzając nieco dalsze wnioski — usprawiedliwiać ich pojawianie się w sztukach właśnie jako reprezentantów szatana i mieszkańców piekła. W rzeczywistości, jak zauważa historyk, trudno mówić o restryktywnym stosowaniu się do tych zaleceń. Tradycja mitologiczna nie dominowała w takim stopniu, jak miało to miejsce np. w humanistycznej poezji świeckiej, imitującej przecież wzory klasyczne, ale do postaci i wątków pochodzących z mitów sięgano w celu przedstawienia określonych cech, postaw czy pojęć, wykorzystując ich znaczenia alegoryczne¹². Nie należy się temu dziwić, skoro literatura klasyczna stanowiła chleb powszedni autorów sztuk oraz występujących w przedstawieniach uczniów, a ogólna doktryna dydaktyczna jezuitów zalecała korzystanie z dorobku starożytności, o ile tylko odbywało się to z pożytkiem dla wychowanków i służyło krzewieniu wiary.

Przegląd motywów mitologicznych w pastoralkach potwierdza przypuszczenie, że zasady obowiązujące w dramacie jezuickim — czy nawet szerzej: w sferach literatury zdominowanej przez jezuitów — są silniejsze niż tradycja bukoliczna. Sielanka należy do form najbardziej

⁹ Jezuićkie przepisy gromadzi i omawia Jan POPLATEK w: *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*. Wrocław 1957, zwłaszcza s. 18–24 i 47–49.

¹⁰ Tamże, s. 18.

¹¹ Cytaty pochodzą z dzieła Jakuba LEDESMEY *Annotationes in ordinem studiorum humaniorum*, który pisał również: „[...] Item carmina et compositio non sit fabulosa, neque nomet deos aliquos aut deas vel musas, Jupitrem (sic!), Apollinem, Minervam, Calliopem, Palladem, Junonem aut alium aliquem, qui revera erat daemones, non dii; sed sit tota pia, religiosa et gravis, licet possit esse modeste iucunda”; tamże, s. 49.

¹² Por. T. BIEŃKOWSKI: *Fabularne motywy antyczne w dramacie. Studium z dziejów kultury staropolskiej*. Wrocław 1967.

podatnych na mitologizację, wynika to zarówno z samej definicji, jak i z tradycji literackiej tego gatunku; tymczasem w omawianej grupie utworów bożonarodzeniowych motywy mitologiczne nie są ani częste, ani najważniejsze — czy to z racji tematyki, obsługiwanej równoległe przez teksty tak odległe od wzorów antycznych jak kolędy i ludowe pastorałki, czy z konieczności dostosowania się do dyrektyw jezuickich. Wspólna dla pastorałek tradycja wergilińska, przejawiająca się poprzez obecność zapożyczonych z bukolik pasterzy (wraz z pewnymi charakterystycznymi atrybutami i gestami, np. ofiarowaniem darów) oraz reaktywację wizji powrotu mitycznego złotego wieku, skojarzonego z narodzinami Chrystusa, nie tyle skłoniła staropolskich autorów do większej swobody w tym zakresie, ale — można chyba zaryzykować takie stwierdzenie — sprawiła, że motywy mitologiczne w ogóle pojawiły się w przedstawieniach na Boże Narodzenie.

Pastorałki powstawały zarówno po łacinie, jak i po polsku, w zależności od planowanego miejsca wystawienia (w kolegium lub w kościele) i spodziewanych kompetencji odbiorcy: elitarnego grona rodziców oraz nauczycieli bądź niewykształconej, prostej publiczności¹³. Utwory łacińskie reprezentują tym samym bardziej uczoną odmianę pastorałki, co znajduje odzwierciedlenie także w doborze i ilości mitologizmów. W przypadku utworu literackiego wybór języka jest jednocześnie wyborem określonej tradycji, a konsekwencje tych decyzji najłatwiej dostrzec, porównując utwory, które mają dwie wersje językowe. Różnice te są na ogół dobrze widoczne w zakresie wykorzystania tradycji mitologicznej i nie inaczej jest w przypadku pastorałek: odnotować można sposoby przywoływania mitologizmów charakterystyczne tylko dla utworów pisanych po łacinie oraz takie, które pojawiają się niezależnie od wersji językowej.

Poscamus Olympum

Mitologizmy w funkcji zapożyczeń leksykalnych

Użycie nazwy własnej jest podstawowym i najłatwiejszym do zidentyfikowania sposobem wprowadzenia mitologii do tekstu literackiego. Mitologiczna nazwa osobowa bądź miejscowa użyta w tekście religijnym może jednak pełnić szczególną funkcję, oznaczając najważniejsze osoby

¹³ Zob. J. OKOŃ: *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław 1970, s. 18–26; TENŻE: *Wstęp*. W: *Staropolskie pastorałki dramatyczne...*, s. XVI–XVII.

z kręgu religii chrześcijańskiej, tj. Boga, Chrystusa, Maryję, nazywanych odpowiednio: Jupiterem (wraz z licznymi przydomkami), Apollinem, Luną lub Deą. Tego rodzaju mitologizmy, charakterystyczne dla pastorałek łacińskojęzycznych, nie są w literaturze staropolskiej zjawiskiem nowym, pojawiły się bowiem wraz z nowołacińską poezją wczesnego renesansu. Wykorzystanie nazw mitologicznych było koniecznością przede wszystkim dla poetów, którzy tematy chrześcijańskie opisywali językiem Wergiliusza — jednocześnie użycie pojęć z zakresu łaciny nowożytnej — kościelnej — stanowiło wówczas naruszenie językowego *decorum*, na co decydowali się nieliczni (np. Jan Dantyszek w hymnach)¹⁴. Była to praktyka stosowana przez poetów w innych krajach europejskich i kontynuowana także przez poetów polskich piszących po łacinie w późniejszym okresie, czego najlepszym przykładem jest spuścizna Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. Twórczość renesansowa w języku polskim nie była zdeterminowana tego typu ograniczeniami; język poetycki *in statu nascendi* wchłaniał słownictwo z różnych obszarów, dlatego mimo wszechobecnej tradycji mitologicznej nie było konieczności stosowania tego typu protez językowych, jakich przykłady podano powyżej. Zasada ta dotyczy także pastorałek w języku polskim. Pozorny tylko wyjątek stanowi sfera nazewnictwa związana z piekłem i szatanem, jednak w tym przypadku, o czym będzie jeszcze mowa, nie można sprowadzić całego zjawiska tylko i wyłącznie do rangi zapożyczenia leksykalnego.

Powszechność użycia nazw mitologicznych w nowym znaczeniu oznacza poszerzenie ich pola semantycznego, ale nie jego trwałą zmianę, dlatego obok Jupitera — Boga pojawia się Jupiter — bóg grecki, a do tego np. Jupiter w znaczeniu metaforycznym (jako władca, król). Wybór właściwego znaczenia zależy od kontekstu, ale czasem nie jest jednoznaczny i pozostaje wtedy tylko domniemywać, jaka była intencja autora¹⁵. Polisemantyczność nazw mitologicznych oraz różnorodność ich funkcji potwierdzają także przykłady z pastorałek, mimo relatywnie niewielkiej liczby tekstów stanowiących materiał badawczy.

Najoczywistsza i najczęstsza, oparta na mitologii substytucja językowa w religijnych utworach łacińskojęzycznych polega na wykorzy-

¹⁴ Na zjawisko to zwraca uwagę także autorka najnowszego wydania łacińskich pastorałek: J. ZIABICKA: *Wprowadzenie do lektury*. W: *Dialogus in Natali Domini...*, s. 8. Uwagi na temat zjawiska mitologizmów stosowanych w odniesieniu do postaci i zjawisk chrześcijańskich w poezji łacińskojęzycznej opieram głównie na książce Krystyny Staweckiej (*Religijna poezja łacińska XVI w. w Polsce. Zagadnienia wybrane*. Lublin 1964); stąd też pochodzi pojęcie zapożyczeń leksykalnych — w odróżnieniu od pojęciowych.

¹⁵ O takich przypadkach pisze też K. STAWECKA: *Religijna poezja łacińska XVI w. w Polsce...*, s. 53–54.

staniu imienia Jowisza (a także jego przydomków) w odniesieniu do Boga chrześcijańskiego. Liczne przykłady tego typu zawiera poezja Pawła z Krosna, Jana Dantyska oraz Jana z Wiślicy, a pojedyncze użycia spotkamy także w łacińskich utworach Jana Kochanowskiego. W pastorałkach stosuje się jeden z najpopularniejszych przydomków Jupitera — Tonans, czyli Gromowładny (np. EDND, w. 70¹⁶), funkcjonujący w tym znaczeniu, jak pisze Krystyna Stawecka, już od czasów wczesnochrześcijańskich. Naturalną konsekwencją jest — również powszechnie stosowane w poezji religijnej w języku łacińskim — użycie nazwy Olimp w znaczeniu: niebo chrześcijańskie, a także, na prawach metonimii, jego mieszkańcy. W pastorałkach Olimp jest synonimem miejsca, do którego trafiają dusze zbawionych („[Chrystus] hominumque animos aequabit Olympo” / „[Chrystus] ludzkie dusze wzniesie na Olimp”; EDND, w. 112), bądź miejscem przebywania Boga i istot niebiańskich („Gabriel demissus Olympo” / „Gabriel zesłany z Olimpu”; DND, w. 115). Jeszcze częściej metonimicznie oznacza samego Boga, jak we fragmentach rozmowy biblijnych mędrców, gdzie mowa jest o zesłaniu Chrystusa na ziemię oraz modlitwach wznoszonych przez Marię i Józefa:

*Tot scepra ferendum est
Hebraeis, donec terris effundat Olympus [...].*

(Tylu władców muszą znosić
Hebrajczycy, aż Olimp ześle na ziemię tego [...].)
(DND, w. 39)

[...] *subnixi genibus poscamus Olympum [...].*

([...] padłszy na kolana, prosimy Olimp [...].)
(DND, w. 185)

Już w poezji starożytnej nazwy siedziby bogów używano wymieniane z rzeczownikiem pospolitym *caelum*, zgodnie z tą samą zasadą, wedle której *Phoebus* tłumaczono jako „Słońce”. Obydwa rzeczowniki zachowywały przy tym swoje pierwotne znaczenie, a że interpretacja jednostkowego zależała od kontekstu, mogła czasem sprawiać problemy. W literaturze chrześcijańskiej *caelum* także zyskuje nowe, metaforyczne znaczenie (raj, niebo chrześcijańskie), a wymienność tych nazw ilustruje fragment pieśni Anioła, towarzyszącej narodzinom Chrystusa:

¹⁶ Cytując teksty z wydania w serii BPS (zob. przypis 9), posługuję się następującymi skrótami: EDND — *Ecloga de nativitate Domini*; DND — *Dialogus in natali Domini*.

*Haec fimo turpi lutulenta sedes
occultit quod non habet aula caeli;
ardu<u>s cedat stabulis Olympus.
In stabulo caelum est, vincunt praesaepia caelum.*

(To miejsce zbrukane wstrętnym gnojem
skrywa to, czego nie posiada dwór niebieski;
strzelisty Olimp niech ustąpi stajni.
Niebo jest w stajni, żłób przewyższa niebo.)
(DND, w. 190)

Niejednoznaczność semantyczną nazwy „Olimp” pokazuje fragment wypowiedzi starca Symeona, dotyczącej nadejścia Mesjasza:

*Hoccine fatale est aevum, quo Conthius alter
luce nova lustret terras et obumbret Olympus?*

(Czy nastał już ów wiek losem zesłany, kiedy drugi Cyntyjczyk
nowym światłem oświecili ziemię i Olimp cieniem otoczy?)
(DND, w. 124–125)

Mimo iż zaledwie dziesięć wersów wcześniej „Olimp” użyty został w znaczeniu: „niebo, miejsce, w którym przebywa Bóg”, a w dalszej, cytowanej powyżej, części *Dialogu na Narodzenie...* pojawił się w zbliżonej stylistycznie postaci, na zasadzie antytezy zestawiony ze stajenką, tym razem istnieją przesłanki, aby to użycie odczytać jako metonimię bogów pogańskich czy szerzej — religii antycznej. Skłania ku temu dalszy ciąg wypowiedzi, w której wśród kolejnych pokonanych przez Chrystusa postaci wymieniony został władca Awernu i triumfująca Ty-syfone, a zatem postacie mitologiczne jednoznacznie konotujące szatana. W tym kontekście przyszlą formę czasownika *obumbrere* (*obumbret*) należy zatem odczytywać jako „pokona”. Taka niejednoznaczność, charakterystyczna dla mitologicznych nazw własnych powiązanych z nowym desygnatem, wymaga od odbiorcy umiejętności wyboru odpowiedniego znaczenia oraz aktualizowania właściwego w danej sytuacji dekodowania mitologicznego języka¹⁷.

Nazewnictwo odnoszące się do piekła bazuje konsekwentnie na pojęciach związanych z Hadesem (Tartar, Orkus, Awernum, Styks etc.), ale ta kwestia, jako wymagająca szerszego omówienia, zostanie podjęta w osobnym podrozdziale¹⁸.

¹⁷ Zob. więcej na ten temat w części III książki, w rozdziale *Szyfr, kod i konwencja. Staropolskie sposoby „mówienia mitologią”*.

¹⁸ Zob. rozdział: *Lucyfer w Hadesie: mitologiczno-chrześcijański obraz piekła*.

Najciekawszą kwestią związaną z nazewnictwem osób boskich przy użyciu mitologizmów, ale jednocześnie znacznie bardziej skomplikowaną niż podane dotąd przykłady, jest sposób określania Chrystusa. W pastorałkach łacińskich, podobnie jak w innych utworach religijnych w tym języku, w użyciu są nazwy mające postać prostego zapożyczenia leksykalnego, np. „heros” („nobilis Heros” / „znakomity Heros”; DND, w. 43) czy „numen” („bóstwo”; DND, w. 113). Obydwa wyrazy nie są oczywiście nazwami własnymi, jednak w łacinie klasycznej określenia „półbóg” i „bóstwo” stosowane są w odniesieniu do postaci mitologicznych. Określenie „numina” pojawia się w wersie, który w cytowanej pieśni Anioła z *Dialogu* spełnia funkcję refrenu:

Pro, quantum stabulo vis est in numina caeli!

(O, jakąż moc ma stajenka wobec bóstw niebieskich!)
(DND, w. 205)

Interpretacja znaczenia owych „bóstw niebieskich” (*numina caeli*) może nastęrczać trudności, zwłaszcza że w czasach nowożytnych astrologia pozostała jedyną sferą, w której bogowie antyczni zachowali resztki swego boskiego statusu w formie uosobionych, obdarzonych mocą wpływu na losy człowieka i świata planet. W schrystianizowanym ptolemejskim modelu świata, z powodzeniem funkcjonującym w potocznej, a także poetyckiej wyobraźni jeszcze w wieku XVII, ograniczono ich kompetencje wolą Boga i na tę wyższość chrześcijaństwa, którego centrum w tych konkretnych okolicznościach znajduje się w stajence, mogłyby cytowane wersy wskazywać. Jednak kontekst całej pieśni, gdzie konsekwentnie mowa o wywyższeniu stajenki — jako miejsca narodzin Chrystusa — ponad właściwe niebo, skłania raczej do uznania, iż pod określeniem „numina caeli” kryją się „mieszkańcy niebios” (wcześniej określani przez Anioła jako „cives superi” — „obywatele niebiescy”; DND, w. 187). W podobnym znaczeniu wyraz *numina* funkcjonuje w łacińskiej poezji religijnej; tu także odnotowuje się przypadki, kiedy odróżnienie zapożyczenia leksykalnego od pojęciowego jest trudne, jeśli w ogóle możliwe.

Postacią mitologiczną, która w łacińskojęzycznych utworach religijnych najczęściej użycza swego imienia Chrystusowi, jest Apollo. O ile jednak przeniesienie takich nazw jak Jupiter czy Olimp odbywa się na prawach prostej analogii (najwyższy i najważniejszy bóg, „górna” siedziba bogów), o tyle w tym przypadku porównanie ma głębsze uwarunkowania kulturowe i wynika z nowożytnej interpretacji osoby tego bóstwa. Warto zatem uważniej przyrzeć się temu, który bywa nie tylko porównywany z Chrystusem, ale uważany za jego przedchrześcijańskie wcielenie.

Cynthius alter i Apollo chrześcijański

W najstarszym kanonie mitów, rekonstruowanym na podstawie twórczości Homera i Hezjoda, Apollo należy do młodszej pokolenia bogów olimpijskich; jest opiekunem Muz i patronem poezji, synem Dzeusa i Latony, doskonałym łucznikiem (w tekstach epoki archaicznej określany epitetem stałym „hekebolos” / „strzelający z oddali” — jego strzały, według Homera, powodowały gwałtowne zgony), bogiem wyroczni, sprowadzającym nieszczęścia i katastrofy, ale też mogącym przed nimi uchronić. Jego podrzędny status wobec ojca i równorzędny względem Muz — którym Hezjod poświęca więcej uwagi — najlepiej opisuje fragment *Theogonii*:

Bo to od Muz i tego, co z dala trafia strzałami —
Apollona, pieśniarze na ziemi są i kitarzyści,
a od Dzeusa królowie — i szczęśny ten, kogo Muzy
ukochały, bo z ust mu głos płynie pełen słodyczy¹⁹.

Późniejsi mitografowie i poeci wzbogacają mit apollinijski o liczne fabuły miłosne (z historią nieodwzajemnionego uczucia do nimfy Dafne na czele), a co najważniejsze — z perspektywy późniejszego miejsca Apollina w świecie chrześcijańskim — utożsamiają go z bogiem słońca, Heliosem, czego wyrazem jest jego najbardziej znany przydomek „Febus” (*Phoebus*). Współcześni badacze nie są zgodni co do tego, czy identyfikacja ta miała miejsce dopiero w okresie klasycznym pod wpływem egipskich kultów solarnych, czy też idea ma swoje źródła już w czasach archaicznych. Na gruncie poezji, także humanistycznej, Apollo zachowuje dwojaką naturę — jest przede wszystkim upersonifikowanym dawcą natchnienia, a związane z nim atrybuty, postacie i miejsca tworzą bogaty obszar topiki apollinijskiej, jednocześnie jego solarny przydomek (*Foibos*, *Phoebus*, *Febus*, *Feb* — „jaśniejący”) jest używany jako synonim rzeczownika pospolitego *sol*. Istotniejsze modyfikacje zachodzą na gruncie kultu: identyfikacja z najważniejszym ciałem niebieskim powoduje, że Apollo zyskuje rangę zdecydowanie wyższą niż w cytowanym fragmencie Hezjoda, stając się co najmniej równy Dzeusowi. W nowożytnych przedstawieniach ikonograficznych, obarczonych, jak wiadomo z klasycznych studiów Jeana Sezneca, Erwina Panofsky’ego i Georga Saxla, wieloma zniekształceniami i przekła-

¹⁹ HEZJOD: *Narodziny bogów (Theogonia)*; *Prace i dni*; *Tarcza*. Przeł., wstęp i przypisy J. ŁANOWSKI. Warszawa 1999, w. 94—97.

maniami, funkcje Apollina nakładają się i uzupełniają, tworząc obraz boga o nieograniczonych wręcz kompetencjach, chciałoby się rzec — wszechmocnego. Sposób pojmowania istoty Apollina pokazuje ilustracja zamieszczona w traktacie Franchinusa Gaffuriusa *Practica musicae* (Mediolan 1496), przedstawiająca koncepcję kosmosu zorganizowanego w korelacji z pitagorejską koncepcją *harmonia mundi*²⁰. Zgodnie z ptolemejską wizją świata, będącą nieznacznie tylko zmodyfikowaną wersją antycznych wyobrażeń kosmosu²¹, wszechświat podzielony jest na osiem sfer planetarnych (z uwzględnieniem *stellatum*, nieba gwiazdzonego), które odpowiadają ośmiu stopniom skali muzycznej (oktawie). Apollo zasiada na tronie na wierzchołku świata, będąc źródłem i jednocześnie gwarantem kosmicznej harmonii. Każdą ze sfer opiekuje się jedna z Muz, a „nadprogramowa” Talia jest dodatkowo przypisana do Ziemi. Przedstawienie Apollina jako władcy wszechświata, z uwzględnieniem symboliki solarnej, czyli aureoli w postaci złocistego okręgu lub promieni, musiało wywoływać skojarzenia z Bogiem-Ojcem, ale cechy fizyczne, nadane mu przez starożytnych artystów, predystynowały go raczej do prefigurowania Chrystusa. Fizyczne podobieństwo pierwszych, datowanych na III w. n.e. wizerunków Jezusa do posągów Apollina ma także prozaiczne wytłumaczenie: te drugie służyły jako wzory dla ówczesnych artystów rzemieślników, odzwierciedlały ich nawyki i umiejętności warsztatowe oraz odpowiadały wyobrażeniom odbiorców: jeśli Chrystus był młodym, pięknym mężczyzną, a zarazem wszechmogącym bogiem, to nie mógł wyglądać inaczej jak właśnie Apollo. W pismach Ojców Kościoła i kaznodziejów okresu wczesnego chrześcijaństwa wizerunek Chrystusa-Apollina-Heliosa zyskuje już poważniejsze, teologiczne uzasadnienie. Przypisanie Chrystusowi cech niebiańskiego woźnicy opierają autorzy na Księdze Psalmów (w szczególności na psalmie 19) i poddają solarny wizerunek Boga interpretacji alegorycznej: dwanaście promieni, tworzących aureolę Chrystusa, symbolizuje apostołów, a cztery rumaki — ewangelistów, sam wóz zaś ma znaczenie eschatologiczne — jest zaprzęgiem wiozącym zbawionych ku wieczności²².

²⁰ J. SEZNEC: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton 1972, s. 141–142.

²¹ Zob. omówienie zagadnienia m.in. w książkach: C.S. LEWIS: *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*. Przeł. W. OSTROWSKI. Warszawa 1986; E. CYBULSKA-BOHUSZEWICZ: „On utwierdził na wieki niebo niestanowne”. *Chrześcijańska wizja kosmosu w poezji polskiej (od połowy XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 2010.

²² Zob. D. FORSTNER: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. i oprac. W. ZAKRZEWSKA, P. PACHCIAREK, R. TURZYŃSKI. Warszawa 1990, s. 336–337.

W procesie zbliżania oraz częściowej identyfikacji Apollina i Chrystusa kult solarny odegrał najważniejszą rolę, jednak nie bez znaczenia były także inne kompetencje boga-Słońca. Dzielił Apollo z Chrystusem moc uzdrawiania, a do spopularyzowania tej funkcji przyczynił się z pewnością najbardziej znany średniowieczny wizerunek olimpijczyka: Apollo Medicus, zamieszczony w *Etymologiarum libri XX*, dwunastowiecznym dziele encyklopedycznym św. Izydora z Sewilli. Nie zapominano również o pasterskim epizodzie boga, który wypasał bydło króla Admeta. Choć wizerunki Chrystusa-pasterza częściej opierają się na postaci Orfeusza (drugiej istotnej prefiguracji), to zdarzają się nawiązania także do Apollina. Jedno z nich zawiera utwór *Septem sidera* (1629), poemat religijny przypisywany Mikołajowi Kopernikowi (choć atrybucja ta została ostatecznie wykluczona), w którym Chrystus nazwany zostaje „olimpijskim pasterzem” („Cum vero veniet Pastor Olympus”²³).

Trwałość wizerunków Chrystusa-Apollina, ukonstytuowanych w okresie późnoantycznym i spopularyzowanych w średniowieczu, jest w baroku nadal silna, mimo iż za sprawą renesansowych humanistów antyk odzyskał historyczną odrębność, a bogowie antyczni — swą pierwotną tożsamość i wygląd (wspomniana ilustracja z *Etymologii* przedstawiała boga siedzącego na krześle tronowym, pod baldachimem, w stroju średniowiecznego władcy). Powierzchnowe porównania, oparte na fizycznym podobieństwie, ustępują później miejsca dowodzeniu opartemu na pogłębionej alegorezie, upatrującej w antycznych mitach ukrytego przekazu. Przykład takiej interpretacji zawiera obszerny rozdział *Dii gentium*, mitograficznego dzieła Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, poświęcony Apollinowi. Astronomiczno-muzyczna interpretacja miejsca boga-Słońca we wszechświecie okazuje się być nadal żywotna, choć poszczególne elementy ulegają nieznacznej modyfikacji. Nieco inaczej niż w cytowanym wydawnictwie Gaffuriusa wyjaśnia Sarbiewski kwestię „nadliczbowej” Muzy, jednak boginie reprezentują niezmiennie „osiem muzycznych tonów sfer i jedną najwyższą harmonię, która składa się ze wszystkich”. Powołując się na Makrobiusza oraz — specyficznie interpretowane — dzieła Cyclerona (zwłaszcza *Sen Scypiona*) i Hezjoda, przedstawia Apollina jako najważniejszego boga świata antycznego, jest on bowiem „kierownikiem i władcą kręgów niebieskich, tym, który należyście kieruje muzyką niebieską”²⁴. Sposób myślenia o starożytnym bóstwie w kategoriach chrześcijańskich obrazuje *passus* poświęcony jego pochodzeniu, oparty na *Mythologiae* Natalisa Comesy, najpopularniejszym

²³ *Septem sidera*. Kraków 1629, k. A4v, w. 5.

²⁴ M.K. SARBIEWSKI: *Dii gentium. Bogowie pogan*. Przeł. i wstęp K. STAWECKA. Oprac. K. STAWECKA, S. SKIMINA. Wrocław 1972, s. 270–271.

słowniku mitologicznym w siedemnastym stuleciu²⁵. Czerpiące z etymologicznych spekulacji interpretacje imienia jego matki oraz nazwy miejsca urodzenia (Latona — „rozumiana jako materia pierwsza, nazwana tak od ukrywania”; Delos — „oznacza ukrywanie lub pomieszczenie”²⁶), w połączeniu z symboliczną kolejnością stworzenia według Księgi Rodzaju („i nastał wieczór, i poranek”), prowadzą do konkluzji, iż Apollo i Diana zostali stworzeni przez Boga w drugiej kolejności, co nie pozostawia wątpliwości w kwestii alegorycznego znaczenia bóstw: „Bóg natychmiast stworzył światło, to jest Apollina i Dianę”²⁷. Notabene w przypadku Diany można mówić o podobnym, jak w odniesieniu do boga-Słońca, procesie „specjalizacji”. Już w starożytności utożsamiona z boginią księżyca, Luną, a zgodnie z interpretacją astrologiczną *de facto* z samym księżycem, w nowołacińskich tekstach religijnych używa swego imienia Maryi. Najciekawsza w dziele Sarbiewskiego i oryginalna w stosunku do różnych ówczesnych *antiquitates*, na których się wzorował (Johannesa Rosinusa, Johanna Alberta Fabriciusa) interpretacja teologizująca zmierza „do wykrycia i odczytania z mitologii wiadomości na temat atrybutów i działań Boga, zgodnych z kanonami religii judeo-chrześcijańskiej”²⁸. Także i w tym aspekcie Apollo uzyskuje najwyższą rangę: Sarbiewski, posilkując się cytataми biblijnymi, wyprowadza z kształtu posągów apollinińskich uniwersalne cechy boskie, tj. jedność, niepojętość, prostotę, moc i stałość. A zatem, choć wśród osób mitologicznych uważanych za prefiguracje Chrystusa jest kilka innych postaci i bogów, jak choćby Herkules, Jupiter, Orfeusz, czy — rzadziej — Tezeusz, Merkury, Polluks²⁹, to Apollo wydaje się być w tej roli najbardziej przekonujący. Trwałość tych powiązań w kulturze i literaturze polskiej późniejszych epok potwierdza choćby literacka i plastyczna twórczość Stanisława Wyspiańskiego, z postacią Chrystusa-Apollina w *Akropolis* na czele³⁰.

W analizowanych tekstach okolicznościowych związanych z Bożym Narodzeniem imię greckiego boga pojawia się kilkakrotnie, ujawniając przy tym pełnię możliwości semantycznych zarówno w sferze znaku językowego, jak i desygnatu. Wykorzystane zostają synonimiczne nazwy

²⁵ Tamże, s. 367, przypis IV.

²⁶ Tamże, s. 257.

²⁷ Tamże.

²⁸ E. SARNOWSKA-TEMERIUŚ: *Świat mitów i świat znaczeń*. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności. Wrocław 1969, s. 147.

²⁹ T. BIEŃKOWSKI: *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*. Wrocław 1967, s. 89–90. Trzy ostatnie postacie występują w dramacie jezuickim powstałym w Kolegium Nowodworskiego.

³⁰ Zob. np. K. NOWAKOWSKA-SITO: *Między Wawelem a Akropolą. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*. Warszawa 1996.

własne (Cynthius, Phoebus, Apollo) w różnych znaczeniach: neosemantyzm odnoszący się do Chrystusa jako nazwa własna antycznego bóstwa oraz jako imię demona. W cytowanym fragmencie *Dialogu...* Chrystus nazwany zostaje przez Symeona „drugim Cyntyjczykiem” („Cynthius alter”; DND, w. 124). Użycie epitetu *alter* („drugi”, „kolejny”, „następny”, a w tym kontekście także: „lepszy”, „prawdziwy”) wskazuje, iż w tym przypadku mamy do czynienia z czymś więcej niż tylko prostym zapożyczeniem leksykalnym: postać Apollina zostaje przywołana na prawach prefiguracji *sensu stricto*. Warto w tym miejscu odnotować pozornie drobne (tj. należące do płaszczyzny stylistycznej), ale istotne różnice w nazewnictwie używanym w łacińskich i polskich tekstach. W tych drugich, jeśli pojawi się Apollo „przymiotnikowy” (najczęstszy epitet: „nowy”), to jest on bogiem nawróconym, oddającym cześć Bogu i uznającym Jego wyższość. Takiej czytelnej alegorii zwycięstwa religii chrześcijańskiej nad kultami pogańskimi używa m.in. Kasper Miaskowski w *Rotulach na narodzenie Syna Bożego*. Określenie „nowy, współczesny Apollo” może się także odnosić do postaci, której autor chce nadać cechy antycznego boga, jak np. władza czy uroda; jednak z wyłączeniem Chrystusa czy Boga Ojca.

W łacińskiej *Eklodzie na Boże Narodzenie* noszący wergilińskie imiona pasterze inicjują na cześć Jezusa leżącego w żłobie pieśni, określane w bukolikach mianem *carmina amobaea*, czyli „śpiewane na przemian”. Rozpoczynają od akcentu pochwalnego Dafnis i Tityrus:

*Christule, blande infans et nectare dulcior ipso,
candidior nivibus, vernanti pulchrior anno,
splendidior Phoebo, fulvo pretiosior auro [...].*

(Chrystusiku, dziecię wdzięczne i słodsze od samego nektaru,
bielsze od śniegów, piękniejsze od zieleniącej się wiosny,
jaśniejsze od Feba, cenniejsze od złocistego złota [...].)

(EDND, w. 185—188)

Schemat „lepszy od boga / bohatera mitologicznego”, użyty w celu skomplementowania urody bądź innych walorów bohatera, jest stałym elementem staropolskiej topiki pochwalnej. Często tego typu porównania nie grzeszą oryginalnością — piękną kobietę wywyższają poeci ponad Wenus, młodzieńca — nad Kupidyna, a wstawionego czynami wojennymi — Herkulesa bądź Achillesa. W tym przypadku zestawienie uznać należy za wyjątkowo dobrze umotywowane, nie tylko z racji wielopłaszczyznowego związku Chrystusa z Apollinem, ale także dzięki użyciu epitetu „splendidus” z uruchomieniem w tym kontekście obydwu jego podstawowych znaczeń, odnoszących się zarówno do słońca

(„jaśniejący, błyszczący”), jak i człowieka („wspaniały, znakomity, szlachetny”).

Do podobnej sfery wyobrażeń należy obraz nowo narodzonego Dzieciątka w *Dialogu na Boże Narodzenie*:

*Si vehit solem polus et sororem,
Conditor solis stabulo recumbit
clausus et Lunae gremio coruscat.*

(Podczas gdy po niebie wędruje słońce i jego siostra,
Stwórca słońca leży zamknięty w stajni
i migoce na łonie Luny.)

(DND, w. 194—196)

Mitologiczna symbolika solarna została połączona z alegorezą w duchu chrześcijańskim. Słońce nie nosi imienia greckiego boga, ale jest poddane antropomorfizacji, co w równym stopniu wynika z astrologicznej wizji świata, jak i utartej praktyki językowej. Jednocześnie jego cechy przejmuje Chrystus, spoczywający w stajence, która staje się z chwilą jego urodzenia *axis mundi*, najważniejszym miejscem we wszechświecie („In stabulo caelum est”; DND, w. 189). Świadczy o tym czasownik (*coruscare* — błyszczeć, świecić się, połyskiwać), bezpośrednio wskazujący na solarne cechy Stwórcy oraz nazwanie Maryi — na zasadzie zapożyczenia leksykalnego niestosowanego w utworach polskojęzycznych — imieniem bogini księżycy, utożsamianej z Artemidą, siostrą Apollina.

Bóg-Słońce pojawia się w grupie omawianych tekstów także jako uczestnik świata przedstawionego, choć nie bezpośrednio na scenie rozgrywanych wydarzeń. Już w dedykacji otwierającej *Syncharmę na uroczyste przedwieczne Syna Bożego narodzenie* (prwdr. 1624) Sebastian Miczyński zapowiada, iż tematem kolejnych dwóch utworów składających się na ramę literacką części dramatycznej będzie „odgłos [...] i rozmowa jego [tj. Chrystusa] z swym Apollinem”³¹. Pierwszy z wymienionych

³¹ Cytuję według wydania: S. Miczyński: *Syncharma na uroczyste przedwieczne Syna Bożego narodzenie z Matki Panny*. [Kraków] 1626. W porównaniu do pierwodruku to wydanie zawiera dwie istotne zmiany: w 1. wydaniu została zamieszczona dedykacja „Łaskawemu czytelnikowi stanu wszelakiego i godności”, w drugim ten sam tekst poświęcony jest Mateuszowi Drohojskiemu; w pierwszym na stronie tytułowej znajdują się tylko inicjały, w drugim — pełne imię i nazwisko autora. Kolejne wydanie, z 1633 roku, jest dokładnym powieleniem wydania z 1624 roku. O *Syncharmie* pisał niedawno Michał Kuran w artykule „Kolęda, Nowe lato i Szczodry Dzień” — *geneza i schyłek gatunku w XVII wieku*. „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 3. Autor analizuje utwór Miczyńskiego przede wszystkim z perspektywy genologicznej.

tekstów, *Echo albo odgłos Apollina chrześcijańskiego o Narodzeniu Pańskim*, jest przykładem zastosowania techniki *versus echoici*, naśladującej zjawisko polegające na samoistnym powtarzaniu się w sprzyjających warunkach akustycznych końcówek wyrazów. Ta odmiana wiersza była praktykowana już w starożytności, a w Polsce zyskała popularność w XVII wieku, zwłaszcza w obszarach poezji satyrycznej, sowizdrzałskiej oraz dewocyjnej i maryjnej³². Literatura europejska tego okresu poszczycić się może dłuższymi poematami i antologiami „ech” — najbardziej znanym wydawnictwem pozostaje dzieło Theodora van der Doesa i Martinusa Schoocka *Lusus imaginis iocosae, sive Echus a variis poetis, variis linguis & numeris exculti* (1638), składające się z tekstów różnych poetów oraz rozprawy teoretycznej autorstwa drugiego z wydawców. Istota techniki polegała na takim konstruowaniu tekstu, aby rzekomo powtarzane przez echo wyrazy stanowiły lapidarną, nie zawsze nawet gramatycznie poprawną odpowiedź na zadane wcześniej pytania. Najczęściej uzyskiwano ten efekt poprzez zrymowanie dwóch sąsiadujących ze sobą wyrazów (lub krótkich wyrażeń) w klauzuli wersu, czasami — w jego środkowej części. Niektóre wiersze naśladowały dokładnie brzmienie echa, tj. powtarzany wyraz stanowił autonomiczną semantycznie część wyrazu poprzedniego („[...] ostende. Echo: tende [...]”), jednak częściej wybierano łatwiejszą odmianę, w której występowała para rymowa. Ten typ echa reprezentuje także wiersz Miczyńskiego:

[Apollo]: [...] kto mię w żałości oswobodzi? Ech[o:] Rodzi.
Rodzi się? któż wždy taki? co śmierć narodzeniem
Uśmierzył w jej popędzie barzo srogiem? Ech[o:] Bogiem.
Prawda, Bogiem być musi. Toć się snadź on dawny
Jupiter znowu rodzi Bóg obłudny. Ech[o:] Ludny.

(k. A2v)

Notabene ciekawe zastosowanie techniki echa w utworze dramatycznym, w sytuacji jak najbardziej zbliżonej do naturalnej, bo podczas nawoływania się pasterzy w lesie, zawiera pastorałka *Dialog na dzień narodzenia* (akt piąty). Damaetas, Stachnik i Jantos wołają Anioła, który wcześniej obwieścił narodzenie Chrystusa, aby wskazał im drogę do stajenki. Zamiast niego odzywa się Echo i następuje dłuższy polsko-łaciński dialog, w którym pojawiają się różne warianty „odgłosu” (pary rymowe, powtórzenia, homonimy). Nie można przy tym zapominać, że w tradycji bukolicznej Echo (jako postać mitologiczna) należy do stałych mieszkańców pasterskiej Arkadii, wespół z nimfami, satyrami, sylenami, a często także i postaciami lokalnego folkloru. Scena zawierająca dialog

³² S. NIEZNAŃSKI: *Echo* [hasło]. W: *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 150—151.

z pasterzami nie daje podstaw, aby uznać Echo za pełnoprawną osobę dramatu, reprezentującą kulturę antyczną, ale w akcie trzecim *Dialogu...* autor wprowadza tę samą postać jako demona, potwierdzając tym samym jej niejednoznaczny status osoby-bóstwa-ducha.

Apollo w *Odgłosie* jest natomiast postacią bliską czarnoleskiemu Satyrowi. Wygnany z pogrążonego w smutku i nieszczęściu Helikonu, symbolizującego całość świata antycznego, szuka nadziei na przywrócenie lepszych czasów. Gdy w „rozmowie” z Echem stopniowo odkrywa, kto będzie wybawicielem, staje się nie tylko zwolennikiem nowej religii, przedstawicielem reprezentującego zastany porządek antycznego świata, ale także rzecznikiem Polski:

Lubi Bóg swoje wierne: śmierci je z paszczyki
Wiecznej wydrze, złośliwe zatraci na wieki.
Polski z mym Helikonem ufam nie zatraci
Ponieważ on w pokucie wiecznie cnoty płaci.
(k. A3)

Jest więc Apollo postacią ahistoryczną, tak jak ahistoryczna i umowna jest cała sytuacja nie podlegająca zwykłym prawom chronologii: rzecz dzieje się równolegle do narodzin Chrystusa, a w ustach bohatera pojawia się nazwa kraju, który zaistnieje na mapie świata dopiero za kilkaset lat. Ten anachronizm wynika ze szczególnego charakteru zdarzenia, funkcjonującego w sferze czasu religijnego, poza zwykłym czasem linearnym. Podobny przykład — by nie szukać daleko — odnajdziemy w wierszach bożonarodzeniowych Kaspra Miaskowskiego: w utworze *Na zaczynanie Nowego Roku* opis narodzin Chrystusa uzupełniony został informacjami o współczesnych konfliktach zbrojnych i rozłamach religijnych nękających Polskę. Zakończenie *Odgłosu* uwypukla jeszcze jedną charakterystyczną cechę Apollina: jest kimś w rodzaju syna marnotrawnego, antycznym bożkiem uznającym w końcu wyższość religii chrześcijańskiej. Wydaje się, że w odniesieniu do okolicznościowej poezji bożonarodzeniowej można mówić o pewnym powtarzalnym wzorcu „nawróconego Apollina”, który reprezentuje (czasem, jak w *Rotulach* Miaskowskiego, wspólnie z Muzami) cały świat starożytny.

Kolejny element składowy *Syncharmy: Rozmowa tegoż Apollina z Chrystusem narodziłym* jest, jak tytuł wskazuje, kontynuacją *Odgłosu*, jednak imię antycznego boga pozostaje w tym tekście jedynym łącznikiem z tradycją antyczną³³. Rozmówca Chrystusa staje się w tym dialogu

³³ Michał KURAN („Kolęda, Nowe lato i Szczodry Dzień” — geneza..., s. 59) widzi w wersach mówiących o pysze Apollina aluzję do jego mitologicznego charakteru i pochynać:

reprezentantem ludzi, moralitetowym „każdym”, grzesznikiem, którego winy zostaną odkupione:

C[hrystus]: Synem cię Bożym czynię, gdy gniew Ojca mego
Błagam, a ciebie szukam przez grzech straconego [...]
Wojny tępię, a ciebie przez me narodzenie
W liczbę wybranych liczę, niosąc ci zbawienie.

(k. A3v)

Rozmowa reprezentuje popularną w literaturze staropolskiej odmianę dialogu o charakterze dydaktycznym, pomiędzy nierównorzędnymi rozmówcami: jeden z nich pełni funkcję nauczyciela, drugi — z którym powinien identyfikować się czytelnik — jest tym pouczanym³⁴. Pytania, jakie zadaje Apollo, oddają wątpliwości każdego, kto próbuje pojąć paradoksy Bożego narodzenia:

Wieczna światłość z światłości wiecznej; bez Twojej mocy
Światłości nie masz; czemu wždy się rodzisz w nocy?
Czemuś mały, gdy nie masz w niebie, ni na ziemi
Równa. [...]

(k. A3v)

Utwór kończy się modlitewnym wyznaniem całkiem już nawróconego Apollina, po którym następuje pozbawiona mitologizmów część zatytułowana *Pastores*, przedrukowana we współczesnej antologii przez Jana Okonia jako pastorałka dramatyczna *sensu stricto*.

Lucyfer w Hadesie: mitologiczno-chrześcijański obraz piekła

Tematem, który w pastorałkach skupia wokół siebie najwięcej mitologizmów, jest bez wątpienia obraz piekła. Zjawisko to dotyczy zarówno utworów łacińskich, jak i polskojęzycznych, i nie sprowadza się

C: Wielkim cię czynię, któryś dla twej własnej pychy
Zstał się mały, nikczemy, podły, szczupły, lichy.

Nie można wykluczyć takiej interpretacji, ale należy też pamiętać, że tymi samymi słowami określa się w dyskursie religijnym grzesznika, przykładów na to nie brak także w poezji metafizycznej.

³⁴ Zob. J. ABRAMOWSKA: *Dialog*. W: *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 131.

wyłącznie do prostej substancywizacji nazewniczej, jak w przypadku osób boskich. Wyobrażenia, a także sposób określania piekła, jego części oraz mieszkańców nie są wyrazem wyłącznie inwencji autorskiej, lecz pochodną wielowiekowej tradycji, będącej połączeniem wizji pogańskich i chrześcijańskich³⁵. Piekło, jakkolwiek je nazwiemy, ma charakter archetypiczny: w wielu niezależnych od siebie wierzeniach i kultach jest to *locus horridus*, miejsce odbywania nieuchronnej kary, wyraz wiary w istnienie ostatecznego wymiaru sprawiedliwości dla złoczyńców oraz, rzecz jasna, niewiernych. Już najstarsze greckie wyobrażenia zaświatów zawierały idee zbieżne z tym, co później rozpropagował chrześcijaństwo. W eposach homeryckich jest mowa o Tartarze, części Hadesu przeznaczonej dla skazanych za szczególnie karygodne przewinienia, czyli występki i bunt wobec bogów (pokutowali tam m.in. Tantal, Syzyf, Tytios). W epoce klasycznej pojawia się idea sądu pośmiertnego, Platon rozróżnia rodzaje grzeszników i kar (czasowych lub wiecznych), a w *Fedonie* opisuje topografię podziemnego państwa. Utrwalenie, a zarazem spopularyzowanie literackich i ludowych wyobrażeń o zaświatach jest zasługą Wergiliusza, który w VI księdze swojej eposu opisał wędrówkę Eneasza po Hadesie. I to właśnie *Eneida* stała się dla autorów chrześcijańskich podstawowym punktem wyjścia do konstruowania wizji piekła, zwłaszcza wobec braku bliższej charakterystyki tego miejsca w Biblii, gdzie wyeksponowana zostaje właściwie jedna tylko cecha: piekielny ogień³⁶, co stanowiło istotne *novum* w stosunku do grecko-rzymskich wyobrażeń, przedstawiających zwykle *infernium* jako miejsce ponure, zimne i wilgotne. Utożsamianie Hadesu i piekła ułatwiała praktyka językowa, jako że łacińskie i greckie tłumaczenia Biblii w okresie późnego antyku i wczesnego średniowiecza wykorzystywały terminologię mitologiczną. Ale proces ten miał też głębsze, filozoficzne uzasadnienie, oparte na przekonaniu o nieomyślności i uniwersalizmie wierzeń chrześcijańskich. Skoro piekło było jedno dla wszystkich, to swoje miejsce mieli tam również poganie, a Wergiliusz był w średniowieczu uważany za autora szczególnie predystynowanego do przekazywania w alegorycznej formie prawd trudnych do zaakceptowania w jego czasach. W późniejszym średniowieczu proces przebiegał także w drugą stronę, tzn. nadawano cechy chrześcijańskiego piekła przedstawieniom

³⁵ O wyobrażeniach piekła w czasach antycznych i ich późniejszych zob. np. G. MINOIS: *Historia piekła*. Przeł. A. DĘBSKA. Warszawa 1996; A.K. TURNER: *Historia piekła*. Przeł. J. JARNIEWICZ. Gdańsk 1996; J. SOKOLSKI: *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*. Wrocław 1994.

³⁶ Konkordancje biblijne mówią o 271 miejscach, w których jest wspomniany (zob. G. MINOIS: *Historia piekła...*, s. 58–59).

Hadesu, o czym świadczą ilustracje do antycznych mitów, przedstawiające np. Orfeusza w towarzystwie diabłów lub Herkulesa walczącego z potworami na tle paszczy Lewiatana. Wizerunki piekła, łączące w sobie tradycje antyczne i biblijne, jeszcze w XVI i XVII wieku traktowano — jak pisze Jacek Sokolski, przypominając dzieło Jeana de Cartheny'ego *O czterech ostatecznych rzeczach...* — „jako argument na rzecz tezy o istnieniu kary pośmiertnej, która spotyka wszystkich grzeszników”³⁷. Zasadniczo jednak o ile średniowieczni autorzy i odbiorcy nie zawsze świadomie wypełniali „miejsca niedookreślone” biblijnego piekła szczegółami mitologicznymi, o tyle w renesansie i baroku zdawano sobie już dobrze sprawę z konwencjonalności i heterogeniczności tych wyobrażeń. Ciągłość tradycji literackiej zapewniała im jednak stałe miejsce w ówczesnej literaturze i sztuce, o czym przekonują liczne przykłady z literatury staropolskiej i europejskiej, od Dantego i Tassa poczynając³⁸. Sięganie do motywów mitologicznych pozwoliło budować wizję o znacznej sile perswazyjnej, co wykorzystywali kaznodzieje od pierwszych wieków chrześcijaństwa aż po wiek XVIII.

Utwory poświęcone tematyce Bożego Narodzenia nie wydają się najlepszym miejscem na poruszanie kwestii związanych z piekłem. W istocie nie znajdziemy w nich rozbudowanych wizji zaświatów. Niemniej jednak narodziny Chrystusa są zapowiedzią triumfu nad szatanem i to jego boska osoba jest pretekstem do przywołania mitologizmów z kręgu państwa Hadesa. Najoczywistsze rozwiązanie to nazwanie Lucyfera mianem Plutona (obydwie te nazwy stosuje np. Tasso) lub Cerbera — za sprawą Dantego utożsamianego z diabłem, jednak w szesnastowiecznych łacińskojęzycznych pastorałkach przeważają peryfrazy i metonimia. W *Dialogu na Dzień Narodzenia* jedna z osób dramatu prosi Boga o zesłanie Zbawiciela:

*Haec erit ilia dies, qua Dux satus aethere ab alto
effringet solium late dominantis Avernii?*

[...]

*Aspice squalentes populos, quos angit Erinys
caeloque avulsos miserando funere mergit.*

*Da, venerande pater, da, qui debellet ovantem
Tisiphonem et saevo dominatu vindicet orbem.*

(Czy to będzie ów dzień, kiedy Wódz z wysokiego nieba
zniszczy tron szeroko panującego Awernu?

[...]

³⁷ J. SOKOLSKI: *Staropolskie zaświaty...*, s. 119.

³⁸ Tamże, s. 115–134.

Spójrz na nieszczęsne ludy, które Erynia gnębi
i rozłączone z niebem wydaje na pastwę żalosnej śmierci.
Daj, czcigodny ojcze, daj kogoś, kto pokona triumfującą
Tejsifonę
i uwolni świat od srogiego panowania.)

(DND, w. 126, 135)

Autorem monologu w pastorałce jest starzec Symeon (*Simeon senex*), wzorowany na biblijnej postaci o tym samym imieniu. Aczkolwiek w odniesieniu do staropolskiego dramatu byłoby nadużyciem mówienie o indywidualizacji języka, to Symeon jest postacią, w której wypowiedziach pojawia się najwięcej mitologizmów. Są one wyrazem erudycji Starca, który ponadto powołuje się na „opowieści Greków” (DND, w. 88), rzymski kalendarz, wyjaśnia metodę obliczania daty narodzin Chrystusa w oparciu o prorocstwo Daniela i antyczny sposób rachuby czasu wedle olimpiad.

Wykorzystana w tym fragmencie topika infernalna w całości wywodzi się z *Eneidy*. Awernus, jak słusznie objaśnia współczesny wydawca *Dialogu...*, to jezioro w południowej Italii, gdzie umiejscawiano wejście do podziemi³⁹, jednak należy dodać, że już Wergiliusz używa tej nazwy także jako synonimu Hadesa i jego państwa (np. *Aen.* I 6, 117; II 6, 126). Triumfująca (*ovans*) Tejsifone to jedna z Erynii, wykreowana przez Wergiliusza na egzekutorkę kar i strażniczkę potępionych w Tartarze:

Zaraz groźny bicz wznosząc, mściwa Tyzyfone
Chłoszcze winnych wśród szyderstw i srogie u czoła
Wstrząsając węże, siostrzyc huf na pomoc woła.

(*Aen.* VI, 570–572)

W tym samym utworze jeszcze dwukrotnie wykorzystana zostaje topika infernalna, w podobnym zresztą kontekście. Chór ojców „z łona Abrahama”, śpiewających rodzącemu się Chrystusowi, wzywa go, aby ugasił „ogień stygijskie” („*Stygios ignes exstingue*”; DND, w. 245), natomiast w ustach Symeona pojawia się określenie „*carcer [...] Elysium*” (DND, w. 160), będące w tym miejscu synonimem Hadesu, a zatem i piekła. W poezji antycznej nazwa miejsca oznaczającego miejsce pobytu dobrych dusz była — zgodnie z jej znaczeniem — używana na zasadzie *pars pro toto* całego Hadesu, jednak jej wymowa w nowożytnej literaturze religijnej jest już nieco bardziej skomplikowana. Geografia chrześcijańskich zaświatów opiera się na wyraźnym rozdzieleniu i oddaleniu miejsc nagrody i kary, wobec czego Elizjum zyskuje dwie

³⁹ Zob. *Objaśnienia. W: Dialogus in natalii Domini...*, s. 89.

możliwe interpretacje: gorszego odpowiednika chrześcijańskiego raju oraz części Hadesu mieszczącej co prawda nie dusze złoczyńców, ale niewiernych, a zatem także potępionych, *ergo* — niewiele różniącej się od innych części podziemia. W takim znaczeniu pojawia się w wypowiedzi Symeona, na co wskazuje nacechowany ujemnie rzeczownik „więzienie”⁴⁰; jednak mianem „Elysium” określa się też — bazując na pierwszym z wymienionych znaczeń — w poezji nowołacińskiej chrześcijańskie niebo, czego przykłady podaje w cytowanej książce Krystyna Stawecka⁴¹.

Obraz piekła, składający się z elementów chrześcijańskich i mitologicznych, pojawia się również w polskojęzycznym *Dyalogu o cudownym narodzeniu* Karola Dachnowskiego, sklasyfikowanym przez wydawcę antologii jako stylizacja dramatyczna. Jest to tekst ciekawy z kilku względów. Dachnowski to jeden z niewielu znanych z imienia i nazwiska autorów pastorałek: wychowanek i wykładowca Akademii Krakowskiej, pisarz miejski, poeta okolicznościowy, autor wierszowanej przeróbki *Historii o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka⁴². *Dyalog*, powstały w 1621 roku, a zatem tuż po zakończeniu współpracy Dachnowskiego z uniwersytetem, uważany był do niedawna za najlepszy tekst tego autora, uznawanego przez historyków literatury za poetę *minorum gentium*. Z perspektywy badań nad tradycją mitologiczną w tekstach religijnych jest to również tekst wyjątkowo interesujący, o dużym nagromadzeniu mitologizmów związanych przede wszystkim z tematyką infernalną (choć nie tylko) i ciekawej aksjologizacji w odniesieniu do kultury antycznej. Przyczyn takiego ukształtowania tekstu upatrywano w uniwersyteckiej erudycji Dachnowskiego, choć sztafaż mitologiczny oceniano jako kwestię drugoplanową i mniej znaczącą, dostrzegając natomiast podobieństwa z cyklem kazań maryjnych św. Bernarda z Clairvaux⁴³. Właściwe źródło pomysłów Dachnowskiego wskazał niedawno Roman Mazurkiewicz, przy czym nie o inspirację tu chodzi, lecz o zwykły plagiat, nie pierwszy

⁴⁰ Zob. tamże, s. 90.

⁴¹ K. STAWECKA: *Religijna poezja łacińska XVI w. w Polsce...*, s. 76.

⁴² Zob. *Staropolskie pastorałki dramatyczne...*, s. 45 (komentarz wydawcy); R. MAZURKIEWICZ: *Jeszcze jeden przyczynek do dziejów plagiatu w literaturze polskiej XVII wieku*. „Ruch Literacki” 2008, nr 6, s. 591.

⁴³ Istotnie Dachnowski rozpoczyna i kończy swój tekst cytatami z kazania *Sermones de sanctis*. In *nativitate beatae virginis Mariae*, jednakże analiza utworu nie potwierdza jego zależności od kaznodziejskiego dzieła św. Bernarda Clairvaux. O sztafażu mitologicznym w tym tekście pisał m.in. Jan Okoń: *Pastorałkowa Arkadia*. W: *Staropolskie Arkadie*. Red. J. DĄBKOWSKA-KUJKO i J. KRAUZE-KARPIŃSKA. Warszawa 2010, s. 147.

zresztą w dorobku Dachnowskiego⁴⁴. W artykule *Jeszcze jeden przyczynek do dziejów plagiatu w literaturze polskiej XVII wieku* krakowski badacz ponad wszelką wątpliwość dowodzi, iż „ponad połowa z 306 wersów *Dyjałogu* Dachnowskiego (ok. 160) jest [...] przepisany*mi in extenso* i skompilowanymi z resztą tekstu fragmentami *Rytmów o porodzeniu przenaczysztym Bogarodzice Panny Maryjej*, wydany*mi* przez Grzegorza Czaradzkiego w Poznaniu w roku 1613”⁴⁵. Natomiast utwór Czaradzkiego — pisze dalej Mazurkiewicz — jest „przekładem większej części jednego z najważniejszych dzieł włoskiego renesansu: *De partu Virginis* Jacopa Sannazara”. Partie przejęte z *Rytmów...* uzupełnia Dachnowski własnym tekstem, choć nie można wykluczyć, jak zaznacza autor tej spektakularnej demaskacji⁴⁶, że i one zostały „pożyczone” z innego utworu. Adaptacja tekstu polegała na przekształceniu wierszowanego tekstu narracyjnego (jakim są *Rytmy* i ich pierwowzór) w dialog, głównie poprzez dodanie didaskaliów z imionami wypowiadających się postaci oraz drobne zmiany stylistyczne i składniowe.

Wszystkie partie *Dyjałogu*, zawierające mitologizmy wykorzystane w opisie piekła-Hadesu, są więc w istocie autorstwa Czaradzkiego — Sannazara. Paradoksalnie zatem trzy najciekawsze — z naszej perspektywy — fragmenty polskojęzycznych pastorałek mają swe źródło w utworze łacińskim o zbliżonej, co prawda, tematyce, lecz odmiennym gatunkowo. Ponieważ jednak funkcjonowały przez lata w obrębie innego utworu i zdaniem kompilatora wpisywały się najwidoczniej w poetykę pastorałki, wydaje się zasadne wziąć je pod uwagę w niniejszych rozważaniach, oczywiście z uwzględnieniem ich oryginalnego pochodzenia. W zakresie recepcji i wykorzystania tradycji mitologicznej te trzy teksty (Sannazara, Czaradzkiego, Dachnowskiego) różnią się między sobą i można tu dostrzec analogię do stopnia ich oryginalności: *Dyjałog*, jako ostatni z tego „rodu”, zawiera najmniej mitologizmów i właściwie tylko z obszaru topiki infernalnej (nie licząc dwóch drobnych nawiązań o charakterze stylistycznym⁴⁷), ale i Czaradzki nie

⁴⁴ R. MAZURKIEWICZ: *Jeszcze jeden przyczynek do dziejów plagiatu w literaturze polskiej XVII wieku...*, s. 591—600.

⁴⁵ Tamże, s. 594—595.

⁴⁶ Przekład Czaradzkiego także nie był do tej pory uwzględniany w dziejach recepcji Sannazara w Polsce — zob. R. MAZURKIEWICZ: *O przeoczonym staropolskim przekładzie „De partu Virginis” Jacopa Sannazara*. W: *Rzeczy minionych pamięć. Studia dedykowane Profesorowi Tadeuszowi Ulewiczowi w 90. rocznicę urodzin*. Red. A. BOROWSKI i J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2007, s. 309—321.

⁴⁷ W oryginalnym (a w każdym razie nieprzejętym z Czaradzkiego) tekście Dachnowskiego pojawia się mitologizm: „Łagodny Zefir tuż powiewa mile” (*Visitatio*, w. 9; utwór Dachnowskiego dzieli się na części, które w antologii *Staropolskie pastorałki dramatyczne* mają odrębną numerację) Zefir u Sannazara także występuje,

przejmuje z włoskiego oryginału całego bogactwa odwołań mitologicznych. W wydanej w 1526 roku epopei Sannazara mitologia jest niezbywalną częścią świata przedstawionego i sposobem artystycznej ekspresji, nośnikiem treści religijnych, ale też wyrazem właściwej dla humanizmu holistycznej wizji świata:

[...] rzeczywistość pogańskiego mitu przeplata się i wzajemnie przenika z tradycją biblijno-chrześcijańską: tematyka baśniowo-magiczna ukrywa w sobie chrześcijańskie przesłanie, a tematyka religijna okrywa się klasyczną szatą. Mitologia podlega chrystianizacji, a materia biblijna — mitologizacji, lecz jest to zawsze wyraz tej samej jedności i pełni⁴⁸.

Jak przypominają współcześni wydawcy *Rytmów...*, postawa Sannazara wobec tradycji antycznej nie spotkała się oczywiście z powszechną aprobatą i nie brakowało głosów (np. Erazma z Rotterdamu) jednoznacznie krytykujących antykizowanie tematów religijnych, co miało kierować uwagę czytelnika w nieodpowiednim kierunku. Grzegorz Czaradzki również nie wydaje się entuzjastą nadmiernej mitologizacji; w swojej późniejszej o niespełna dziewięćdziesiąt lat parafrazie *De partu virginis* rezygnuje z części nazw mitologicznych, a także większych partii tekstu, w których dominują motywy mitologiczne (dotyczy to prawie całej księgi III). Niektóre z tych modyfikacji są rezultatem dostosowania się do staropolskiego dyskursu religijnego, który, jak już wspominało, nie przewidywał np. nazywania Boga imieniem Zeusa (Sannazaro używa, podobnie jak autorzy łacińskich pastorałek, najpopularniejszego przydomka tego boga, czyli „Tonans”), ale obszerne pominięcia wynikają raczej z osobistych przekonań autora, pobierającego — wedle wszelkiego prawdopodobieństwa — nauki w szkolnictwie jezuickim, a zatem dzielającego stosunek Towarzystwa do dziedzictwa starożytnego⁴⁹.

Wizja Hadesu-piekła jako miejsca kaźni grzeszników, a jednocześnie symbolu sił nieczystych przedstawiona została w *Dyalogu* poprzez wypowiedzi trzech postaci: Boga Ojca, wspomnianej Anny Prorokini oraz Dawida Harfodźwiękiego. Monolog Boga rozpoczyna pierwszą część utworu zatytułowaną *Annuntiatio B[eatae] V[irginis] M[ariae]* i jest za-

ale oczywiście jest to element topiczny tak popularny, że na tej podstawie trudno mówić o jakiejś bezpośredniej inspiracji (choć Mazurkiewicz nie wyklucza, że Dachnowski mógł znać *De partu virginis*).

⁴⁸ E. BUSZEWICZ, R. MAZURKIEWICZ: *Wstęp*. W: G. CZARADZKI: *Rytmy o porodzeniu preznaczystym Bogarodzice Panny Maryjej*. Wyd. i oprac. R. MAZURKIEWICZ i E. BUSZEWICZ. Warszawa 2009, s. 20.

⁴⁹ Zob. tamże, s. 33–48.

powiedzią zesłania Syna Bożego na ziemię. Decyzja ta umotywowana zostaje przez samego Stwórcę refleksją nad kondycją człowieka, który — przeznaczony pierwotnie, na etapie stworzenia, do bycia równym aniołom — obecnie skazany jest na ten sam los, co zbuntowane duchy ciemności stracone do piekła:

Patrząc na niską ziemię z pałacu górnego,
Do więzienia gdy plony gnano piekielnego,
Umyśliłem w sobie: pókiż będzie koniec?
(*Dyalog, Annuntiatio*, w. 1–3)

Zanim Chrystus poprzez swą ofiarę na krzyżu zmaże grzechy pierwszych rodziców, za które ludzkość wciąż płaci („Póki / Dla grzechu na rodzice skazane wyroki / Będą tłumić późnego potomka [...]”; *Annuntiatio*, w. 3–5) światem rządzić będzie Szatan, nazywany przez autora imionami mitologicznych mieszkańców Hadesu:

[...] Takowyż srogości
Dopuszczę nad człowiekiem Cerberowej złości,
Plutonowym mieszkaniom i królestwom ciemnym?
(*Dyalog, Annuntiatio*, w. 7–8)

Autor wykorzystuje zatem fakt, iż już od średniowiecza obydwie te postacie były utożsamiane z Szatanem, a ich imiona zaliczano do jego licznych⁵⁰. W dalszej części wypowiedzi Boga pojawiają się także, co nie jest zaskoczeniem, wartościujące określenia piekła, zwanego również „podziemnym więzieniem” (*Annuntiatio* w. 10), oraz jego mieszkańców: „ćmy sprosne” (tj. duchy ciemności), „doliny żałosne”. Jednak ani te określenia, ani sama koncepcja związania akcji nie są pomysłem Dachnowskiego. Monolog Boga skleił autor z dwóch oryginalnych wypowiedzi tej postaci oraz fragmentów epickiej narracji z początku pierwszej księgi *Rytarów...*, co spowodowało pewną niezgrabność stylistyczną oraz ekstrawagancki w kontekście konwencji i praktyki

⁵⁰ Dante pisze:

Podobnie naraz umilkł pysk plugawy
Czarta Cerbera, co na dusze łaje,
Rade ogłuchnąć, by nie słyszeć wrzawy.
(Dante ALIGHIERI: *Boska Komedia*.
Przeł. E. PORĘBOWICZ.
Warszawa 1959, P I, w. 750).

Do popularności Plutona przyczynił się m.in. epos Torquata Tassa *Jerozolima wyzwolona*, w którym jego imieniem nazwany został przywódca diabłów.

dramatu staropolskiego pomysł uczynienia Boga postacią działającą utworu⁵¹. W *Rytmach...* Czaradzkiego, podobnie jak w pierwowzorze, wypowiedź Stwórcy została poprzedzona obszerną inwokacją do Matki Boskiej oraz odautorskim wprowadzeniem do całej sytuacji, w związku z czym późniejsze słowa Boga nie padają znienacka, *ad hoc*, jak w utworze Dachnowskiego. W obrębie początkowego fragmentu *Rytmów*, będącego w miarę dokładnym przekładem analogicznej części *De partu Virginis*, Czaradzki dodaje kilka wersów nieobecnych w pierwowzorze. Pierwszy monolog Boga jest dłuższy o osiem wersów i nie wynika to wyłącznie ze specyfiki języka polskiego w porównaniu do lapidarnej łaciny. Czaradzki czyni obraz panowania Zła nad światem bardziej ekspresywnym, przywołując mitologię: cytowany fragment z imionami Cerbera i Plutona jest właśnie jego autorstwa, ale współgra stylistycznie z partiami przejętymi z oryginału, również zawierającymi infernalne motywy mitologiczne — Tyzyfony jako władczynie piekła oraz jej siostr (fragment pominięty przez Dachnowskiego). Typowe dla staropolskiej praktyki translatorskiej jest raczej eliminowanie mitologicznych nazw własnych bądź zastępowanie ich rzeczownikami pospolitymi, jak to ma miejsce np. w wersji 46, w którym „Tartar” (w. 34 oryginału) oddaje Czaradzki poprzez peryfrazę „więzienie piekielne”. Okazuje się zatem, że w odniesieniu do tematyki piekła nie obowiązuje zasada ograniczania odwołań mitologicznych w utworze religijnym, jaką niewątpliwie stosuje Czaradzki w pozostałych partiach tekstu. Co więcej: takie wzbogacenie mitologicznego sztafazu Hadesu, niejedynie zresztą w *Rytmach*, wydaje się być celowe, potęguje bowiem nie tylko odrażający charakter samego miejsca, ale i wzmacnia związek postaci mitologicznych z duchami nieczystymi, deprecjonując tym samym całą religię pogańską.

Wątek zwycięstwa Chrystusa nad Szatanem — władcą piekła — podejmuje w *Dyjalogu* Anna Prorokini, postać, która nie występuje w utworach Czaradzkiego i Sannazara. Jest to jedyny przypadek, kiedy Dachnowski wprowadza do utworu nową *personam dramatis*, najwyraźniej uznając, iż wypowiedź narratora o bliskim końcu panowania Szatana nie daje się dołączyć ani do wcześniejszych słów Maryi, ani do następującego później monologu biblijnego Dawida. Chociaż Anna wypowiada się tuż po zwiastowaniu, przedstawia fakt narodzin Chrystusa jako już dokonany („Przyszedł dzień pożądaný [...]”; *Annuntiatio*, w. 113). Wypowiedź ma oczywiście charakter antycypacyjny, ale porównanie tego fragmentu z oryginalnym tekstem pokazuje, jak siedemnastowieczny odpowiednik techniki, którą moglibyśmy kolokwialnie,

⁵¹ Technikę zapożyczania z oryginału na tym przykładzie omawia Roman Mazurkiewicz (*Jeszcze jeden przyczynek do dziejów plagiatu w literaturze polskiej XVII wieku...*, s. 596).

ale i trafnie określić za pomocą wyrażenia zaczerpniętego ze świata współczesnych technologii, czyli „kopiuj — wklej”, negatywnie wpływa na spójność i sens tekstu. W *Rytmach...*, a także we włoskim pierwowzorze, partia „wycięta” z tekstu przez Dachnowskiego jest częścią narracji traktującej o wydarzeniach, które miały miejsce po wizycie archaniola u Maryi. Informacja ta dociera do podziemnego państwa, wywołując spodziewany skutek, czyli strach i panikę:

Podtenczas do Awernu przyszła też nowina,
W ciemnych jaskiniach głosząc, że przyszła godzina,
Przyszedł dzień pożądaný kiedy Ta<r>tarowe
Opustoszeją domy i Acherontowe
Ciemnice wyniszczeją, także pies trójgłowy
Z niesłychanym despektem podejmie szwank nowy.
Na tę wieść widowiska one zaryczały,
Ognistymi zęboma straszliwie zgrzytały [...].

(*Rytmy*, ks. I, w. 185—187)⁵²

Z zapowiedzi narodzin Chrystusa cieszą się natomiast przebywający w podziemnym państwie „bohaterowie i dusze nabożne” (*Rytmy*, ks. I, w. 193)⁵³, wśród nich „starzec harfodźwięki (*Rytmy*, ks. I, w. 197), w tekście Sannazara określony prościej jako „cithara decorus [...] senior” (I, w. 236—237), a którego narrator umieszcza pośród hadejskiego krajobrazu:

W letejskiej łące zbierał kwiateczki dojrzałe,
Z czarnowodnego Stygu źródła zamilczałe
Gdzie cieką, Plutonowe słysząc burzliwości [...].

(*Rytmy*, ks. I, w. 199—201)

Podobnie jak w przypadku monologu Boga Ojca, tak i w tym miejscu Czaradzki nie szczędzi mitologizmów odnoszących się do piekła-Hadesu, stosując je nawet tam, gdzie nie występują we włoskim oryginale, np. „Stygu źródła zamilczałe [...] cieką” to w wersji pierwotnej prościej wyrażone: „tacitae labuntur aquae” (s. 68), choć jednocześnie w sąsiadujących wersach stosuje wobec oryginału zabiegi eliminacyjne, pomijając fragmenty zawierające imiona bóstw morskich: Okeanosa, Tetydy i Amfitryty.

⁵² Dachnowski przepisuje tekst bez zmian poczynawszy od słów „Przyszedł dzień...”. Zacytowanemu fragmentowi w *Dyjalogu* odpowiadają wersy: *Annuntiatio*, w. 113—118

⁵³ U Dachnowskiego odpowiednio są to: *Dyjalog*, *Annuntiatio*, w. 119.

W *Dyjalogu* postać psalmisty, nazwana przez Dachnowskiego „Dawidem harfodźwiękim”, przedstawia się sama, autor wykorzystał bowiem powyższy fragment narracji, wprowadzając tylko pierwszooosobowe formy czasownika oraz drobne modyfikacje, mające na celu utrzymanie metrum⁵⁴. Śladem łączenia tekstu narratorskiego z oryginalną wypowiedzią Dawida w *Rytmach* jest pojawiająca się ni stąd ni zowąd w piątym wersie monologu formuła inicjalna: „Z okwitością wesela serdecznego mówię [...]” (*Annuntiatio*, w. 127)⁵⁵.

Powyższe fragmenty wypowiedzi trzech postaci z *Dyjalogu*, stanowiące tekst w całości przejęty z *Rytmów* Grzegorza Czaradzkiego, zawierają zatem wizję chrześcijańsko-mitologicznego piekła, nieodbiegającą od tradycji znanej z wcześniejszych tekstów, nie tylko religijnych. Okolicznościowy charakter obydwu utworów sprawia, że nie ma w nich miejsca na rozbudowane wizje zaświatów, kreowane na podobieństwo tych, które zawiera np. *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej* Klemensa Bolesławiusza. Mitologizmy natomiast świetnie sprawdzają się w funkcji znaków — odsyłaczy do dobrze rozpoznawalnego systemu postaci, zjawisk i wartości; sygnalizują treści, które z łatwością może skonkretyzować nawet mniej wykształcony odbiorca. Użycie kilku zaledwie nazw własnych — jak Cerber, Pluton, Styks — uruchamia szereg skojarzeń i konotacji (tym bogatszy, im większe są kompetencje czytelnicze odbiorcy), pochodzących zarówno z literatury i kultury klasycznej, jak i z późniejszych modyfikacji tych nazw, przy czym dla zrozumienia tekstu na poziomie podstawowym nie jest oczywiście istotne, czy dany czytelnik pamięta trójgłowego psa z *Eneidy*, czy też z ćwiczeń szkolnych opartych na tejże i słowniku mitologicznym Natalisa Comesa. Jednak potencjał semantyczny, ta cecha mitologizmów gwarantująca im żywotność w naszym kręgu kulturowym, nie jest jedynym powodem, dla którego w literaturze dawnej tak chętnie wykorzystuje się je do opisu piekła. Nazywanie tej części chrześcijańskich zaświatów za pomocą pojęć i terminów mitologicznych ma potęgować wrażenie, że antyczny Hades w istocie jest częścią piekła⁵⁶. Natomiast włączenie mitologicznego świata w sferę podległą Szatanowi niesie ze sobą negatywną ocenę tego obszaru spuścizny antycznej. Plagiatowski tekst Dachnowskiego nie jest tego jedynym przykładem, a przekonanie o niższości czy wręcz szkodliwości religii pogańskiej, której wykładnikiem jest mitologia, zwerbalizowane zostaje w pastorałkach kilkukrotnie.

⁵⁴ „W lechejskiej łące zbierałem kwiatki dojrzałe” (Dachnowski: *Dyjalog, Annuntiatio*, w. 53).

⁵⁵ W *Rytmach*...: „Z obfitością wesela serdecznego powie” (ks. I, w. 203).

⁵⁶ Zob. J. SOKOLSKI: *Staropolskie zaświaty...*, s. 116 i n.

Numina fracta cadent Aksjologizacja świata antycznego

W łacińskiej *Eklodzie na narodzenie Pańskie* wizja upadku starej religii symbolizowanej przez „fałszywe bożki” (*numina vana*) powiązana zostaje z powrotem złotego wieku, w którym panować będzie nie Saturn, a Bóg chrześcijański. Klasyczny motyw wergiliński uzyskuje zatem istotną i sprzeczną z pierwowzorem modyfikację:

*Ferrea iam cessat mundo, gens aurea surgit —
no numina vana cadent, toto Deus orbe coletur.*

(Żelazne pokolenie ustępuje ze świata, podnosi się złote —
padną fałszywe bożki, a na całym świecie będzie czczony Bóg.)
(EDND, w. 110)

Autorem tej wypowiedzi jest pasterz Tityrus, który przybywa do stajenki wraz z trzema kompanami: Dafnise, Tyrsise i Lakonie, aby złożyć dary Jezusowi i śpiewać na Jego cześć. W pieśniach, które Dafnis określa mianem „*alterno [...] carmine*” (EDND, w. 179), a które poetyki odnotowują jako *carmina amobaeae*, czyli charakterystyczne dla bukoliki śpiewy naprzemienne, powraca wątek upadku starej religii. Pierwsza para komplementuje Dzieciątka m.in. poprzez cytowane już porównanie z Apollinem (EDND, w. 185–188), dwaj następni pasterze zwracają się do Szatana i na zasadzie antytezy (wzorując się notabene także na eklogach Wergiliusza⁵⁷) określają jego cechy, analogicznie wykorzystując terminologię mitologiczną:

*At tu, Tartarea, Stygie anguis, amarior herba,
nigrior Illyrica pice, morte obscenior atra,
horridior tenebris et peste nocentior ipsa,
huiusce Infantis pressus virtute recede.*

(A ty, węże stygijski, bardziej gorzki niż ziele Tartaru,
czarniejszy od iliryjskiej smoły, bardziej złowroźbny
od mrocznej śmierci,
straszniejszy od ciemności i bardziej szkodliwy niż zaraza,
ustąp, zgnieciony cnotą tego Dziecięcia.)

(EDND, w. 189–192)

Określenie Szatana mianem „węża stygijskiego”, łączące symbolikę biblijną z mitologiczną, najlepiej obrazuje sposób myślenia o zaświatach

⁵⁷ Szerzej na ten temat zob. *Objaśnienia*. W: *Dialogus in Natali Domini...*, s. 101–102.

oraz traktowania elementów mitologicznej rzeczywistości jako rekwizytów, wyabstrahowanych z pierwotnego kontekstu składników, które zatraciły swoje cechy szczególne i nie wskazują na konkretne desygnaty, lecz tworzą grupy synonimów. Zamiast epitetu „stygijski” poeta mógł użyć określenia „letejski” lub „tartarejski”, nazwa „Hades” funkcjonuje wymiennie z „Awernem”, „Acherontem”, „Orkiem” oraz „Tartarem” i nie ma znaczenia, że jedno z tych określeń odnosiło się do krainy, drugie do jeziora etc. Sięgnięcie do mitologizmów w opisie piekła i Szatana pozwala zatem stylistycznie zróżnicować wypowiedź i — jak już zostało powiedziane — wzbogacić obraz zaświatów poprzez przywołanie odpowiednich skojarzeń, może być też jednak okazją do wartościowania. W dalszych częściach pieśni naprzemiennych powraca motyw zmiany, która dokona się za sprawą Chrystusa, a wartościujący epitet *vana* powtórzony zostaje dwukrotnie (czego nie zachowuje polski przekład) w odniesieniu do antycznych bóstw:

*Infelix vitium regnat, stant vana per aras
numina et innumeris ditatur manibus Orcus.
Te duce consurget virtus et vana sub aras
numina fracta cadent, praeda spoliabitur Orcus.*

(Grzech występny panuje, czcze bożki stoją na ołtarzach
i w niezliczone cienie wzbogaca się Orkus.

Gdy Ty będziesz wodzem, wszędzie cnota, a połamane bożki
spadną pod ołtarze i Orkus zostanie odarty z łupu.)

(EDND, w. 193–196)

Włączenie upadku religii pogańskiej w obręb cech konstytuujących powrót złotego wieku jest oczywiście anachroniczne, zważywszy na źródło tej koncepcji, jednak na takich właśnie zasadach odbywała się adaptacja idei antycznych przez chrześcijaństwo. Jednym ze sposobów deprecjacji mitologii było uznanie dawnych bóstw za demony. Jak uważa Dariusz Śnieżko:

[...] fałszywość niektórych postaci mitycznych bywała pojęta dość szczególnie, wtedy mianowicie, gdy mitologię zmieniano w demonologię: dla średniowiecza i później, Saturn bywał jednym z diabłów. Fałszywość bożków pogańskich nie polegała więc tylko na tym, że nie istnieją, ale też na tym, że w konfrontacji ze świętą wiarą ujawniły swe prawdziwe (resp. piekielne) pochodzenie⁵⁸.

⁵⁸ D. ŚNIEŻKO: *Mit wieku złotego w literaturze polskiego renesansu. Wzory — warianty — zastosowania*. Warszawa 1996, s. 51.

„Połamane bożki” spadające pod ołtarze to nie tylko wymowny symbol zwycięstwa nowej religii, ale i nawiązanie do autentycznych i zalecanych przez Ojców Kościoła metod wprowadzania chrześcijaństwa:

[...] nie powinno się burzyć świątyń pogańskich [...], a tylko niszczyć znajdujące się w nich bałwany; należy pokropić te świątynie wodą święconą, wstawić ołtarze, umieścić relikwie; bo jeśli świątynie te są dobrze zbudowane, trzeba je z miejsc kultu demonów zamienić na miejsca czci prawdziwego Boga, aby naród ów, widząc, że nie burzy się jego świątyni, wyrzucił błąd z serca, a poznając i czcząc prawdziwego Boga, z większym zaufaniem spieszył na miejsca, do których się przyzwyczaił⁵⁹.

Słynne słowa Grzegorza Wielkiego z listu do opata Mellita (601 r.) dotyczą co prawda Anglii, ale taką samą „rewitalizacją” objęto Partenon czy Hefajstejon; przykłady realizacji tych wskazówek, przewidyujących także burzenie posągów, zawiera np. *Złota legenda* Jakuba de Voraigne’a⁶⁰.

Upadek dawnych bogów może głosić także bóstwo mitologiczne, choć — ze względów, o których była mowa — chodzi o postać o szczególnym znaczeniu. W *Echu albo odgłosie*, wierszu wchodzącym w skład *Syncharmy* Sebastiana Miczyńskiego, Apollo stopniowo odkrywa sens wiadomości przekazywanej mu po jednym wyrazie przez Echo; początkowo przekonany, że sprawcą odmiany jego losu ma być jedyny znany mu (najwyższy) bóg, czyli Jowisz, z czasem stwierdza jednak, że to niemożliwe, oceniając niegdysiejszego władcę Olimpu w kategoriach zatwardziałego grzesznika:

Prawda, bogiem być musi. Toć się snadź on dawny
Jupiter znowu rodzi, bóg obłudny. Echo: Ludny.
Ludny, chytrze lud zwodził, lecz ożyć nie może,
Wiecznie każdy umiera, kto wszeteczny.

(*Echo*, w. 9–12)

Postać Foibosa jest zarazem najjaskrawszym przykładem ambiwalentnego stosunku autorów tekstów religijnych do mitologizmów. Ten sam Apollo, który bywa prefiguracją Chrystusa i pełni funkcję gwaranta kosmicznego porządku, może występować — nawet w tym

⁵⁹ Św. GRZEGORZ WIELKI: *Listy*. Przeł. J. Czuj. T. 4. Warszawa 1955, s. 121 (Ep XI z 18 VII 601 r.).

⁶⁰ Zob. P.M. CANDLER JR: *Logika chrześcijańskiego humanizmu*. „Znak” 2010, nr 662–663.

samym utworze — jako *deus falsus*, bóg reprezentujący siły zła, nawet demona. Pogańska natura Apollina wielokrotnie wyeksponowana została w różnego rodzaju tekstach o charakterze egzemplarycznym i hagiograficznym, w których świątynie poświęcone temu olimpijczykowi przedstawione są jako miejsca opanowane przez Szatana. Do powszechnie znanych (m.in. ze *Złotej legendy*) opowieści należy historia o św. Benedykcie, po zamianie świątyni Apollina w oratorium nawiedzanym przez złego ducha. Grzegorz Wielki opowiada natomiast anegdotę o Żydzie, który — podsłuchawszy przypadkiem narady diabłów w świątyni Apollina w Kampanii — nawrócił biskupa, a ten z kolei zamienił przybytek kultu pogańskiego w kaplicę, co należy odczytać jako wyraz przekonania autora, iż w taki właśnie sposób najlepiej spożytkować zabytki antyczne, zamiast je bezmyślnie burzyć⁶¹.

Na uwagę zasługuje jeszcze jedna rola sceniczna Apollina w pastorałkach, choć sam bóg nie pojawia się tu osobiście (w zakresie doboru postaci działających przestrzegano na ogół reguł rządzących jezuickim dramatem szkolnym), lecz jest symbolicznie reprezentowany przez poświęcony mu posąg. W cytowanym *Dialogu na dzień narodzenia* z chwilą pojawienia się na świecie Chrystusa i przy wtórze pochwalnych śpiewów anielskich złe siły ponoszą ostateczną klęskę, czego obrazowym dowodem jest wypędzenie demonów, zasiedlających m.in. statuetkę Apollina. Scena ta, podobnie jak kilka wcześniejszych (np. wymiana zdań między Józefem a karczmarzami), nosi cechy intermedium: postacie przedstawione są w sposób satyryczny, nie brak makaronizmów, także w obrębie didaskaliów, które w całym utworze formułowane są raz w języku polskim, raz po łacinie (bez dającej się ustalić konsekwencji), ale tylko w tym miejscu dochodzi do ich połączenia, przywodzącego na myśl pamiętające średniowiecze żarty żakowskie: „Hic fugiet zły Daemon” (s. 123, po w. 59). Drugi z demonów określony zostaje przed swoją pierwszą wypowiedzią jako Echo (później: *Secundus Daemon*), co potwierdza tylko wielowymiarowość tej postaci: mitologiczna nimfa może być — z perspektywy chrześcijańskiej — uznana za wcielenie złego ducha na takich samych zasadach jak inne wytwory ludowej wyobraźni. Pomysł umieszczenia demona w posagu Apollina prawdopodobnie oparł autor na motywie występującym w egzemplach i w hagiografii: diabła lub diabłów siedzących w posągach pogańskich bożków, z których zostają wypędzeni przez późniejszych świętych bądź wysłanników nieba; najczęściej historie te kończą się mocnym akcentem: diabły niszczyły „swoje”

⁶¹ W dialogu III 7. Wydanie polskie: GRZEGORZ WIELKI: *Dialogi*. Przeł. E. CZERNY, A. ŚWIDERKÓWNA. Wstęp. A. DE VOGÜÉ OSB. Komentarz i oprac. ks. M. STAROWIEYSKI. Kraków 2000.

posągi, a następnie uciekały „wśród dzikich wrzasków”⁶². W jednej z legend hagiograficznych w roli siedliska Szatana pojawiają się nawet posągi Apollina i Diany (bez użycia nazw własnych)⁶³, choć twierdzenie, że ta właśnie historia była inspiracją, byłoby nadużyciem.

Symboliczny charakter opisywanej sceny jest zatem oczywisty, warto natomiast przyjrzeć się jej potencjalnej realizacji scenicznej. Przedstawienia szkolne wystawiane były w kolegalnej auli, jednak obowiązywały przy tym takie same zasady, jak w przypadku sztuk odgrywanych w kościołach lub w miejscach publicznych (rynek, place). Koncepcja sceny jezuickiej wywodziła się ze średniowiecza, przede wszystkim z tradycji misterii, toteż i w wystawianiu pastorałek stosowano symultaniczną przestrzeń wyznaczoną przez mansjony i domki, w których odbywały się poszczególne sceny⁶⁴. Rekonstrukcje podium teatralnego pokazują możliwość wykorzystania różnych elementów architektonicznych, w tym — budynków i kolumn, a zatem, można się domyślać, także i rzeźb⁶⁵. Umieszczenie w statui Apollina aktora grającego diabła można zaliczyć do udanych pomysłów scenicznych: łatwy do realizacji, a przy tym w jednoznacznie negatywnie wartościującym symbol antycznej religii. Ów przykład pokazuje polisemiczność tej postaci mitologicznej, reprezentującej spreczne wartości, która jednak dla ówczesnego autora i odbiorcy nie była bynajmniej źródłem dysonansu. Apollo nawrócony, Apollo jako prefiguracja Chrystusa, Apollo jako kwintesencja religii antycznej, Apollo jako symbol i forma (w cytowanym fragmencie — dosłownie) Szatana to funkcje tej samej postaci, aktualizowane w literackiej czy szerzej — artystycznej — komunikacji zależnie od potrzeb, a zarazem rozłączne, analogicznie jak dwaj antagonistyczni Kupidyni: „pospolity” i „niebieski”, czyli Amor Boży⁶⁶.

⁶² J. DE VORAGINE: *Złota legenda*. Wybór. Przeł. J. PLEZIOWA. Wybór, wstęp, oprac. i posłowie M. PLEZIA, s. 615: *Legenda na dzień św. św. Szymona i Judy Apostołów*; podobna historia pojawia się w legendzie na dzień św. Bartłomieja (s. 453).

⁶³ „Stał zaś w jednej części tej świątyni wóz odlany ze złota, a na nim posąg boga słońca również cały złoty, a w drugiej natomiast jej części znajdował się wóz srebrny, mający na sobie posąg bogini księżyca odlany ze srebra”; tamże, s. 615.

⁶⁴ Z. RASZEWSKI: *Scena teatru staropolskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1953, z. 1—2, s. 216—217.

⁶⁵ Zob. J. LEWAŃSKI: *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa 1981, s. 38—44 (rekonstrukcja sceny na podstawie ilustracji do *Rozmyślań dominikańskich*). Notabene to właśnie pomniki Apollina w kształcie kolumn uważa Maciej Kazimierz Sarbiewski za najważniejsze, dając ich obszerną, religijno-alegoryczną interpretację (*Dii gentium...*, s. 279—281). Niewykluczone zatem, zważywszy na praktykę teatralną, że statua Apollina w tej scenie mogła mieć postać kolumny — ale brak przesłanek, aby tę hipotezę zweryfikować.

⁶⁶ Określenia Kupidyna pochodzą z rozprawy M.K. Sarbiewskiego, *Dii gentium...*, s. 155. Więcej na ten temat piszę w rozdziale *Wizerunek Kupidyna w poezji staropolskiej*, s. 180—181.

Zjawisko aksjologizacji mitologii w tekstach staropolskich ujawnia swego rodzaju paradoks: choć nie ulega wątpliwości, że w czasach nowożytnych mitologia jest przede wszystkim częścią tradycji literackiej i elementem języka poetyckiego, to jednocześnie wciąż istnieje potrzeba deprecjonowania religii pogańskiej i wykazywania wyższości chrześcijaństwa nad antycznymi bóstwami. Truizmem byłoby przypomnienie, iż światopoglądowe deklaracje na ogół nie idą w parze z praktyką, a ambiwaletne postrzeganie mitologii sankcjonuje twórczość tak znaczących autorów jak Jan Kochanowski (oda *In deos falsos*) czy Maciej Kazimierz Sarbiewski. Istotniejsze jest pytanie, co powoduje ożywienie religijnego kontekstu mitologii, przypomnienie jej pierwotnego związku z czynnie praktykowanym kultem. Większość zastosowań mitologizmów w literaturze staropolskiej nie ma takich konotacji, podobnie jak nie mają ich funkcjonujące do dziś w języku ogólnym wywodzące się z mitologii frazeologizmy. W pastorałkach czy nawet szerzej — w religijnej literaturze związanej z Bożym Narodzeniem — okolicznością sprzyjającą aktualizacji takich a nie innych znaczeń mitologii (obok jej stałych zastosowań, np. w użyciach topicznych) jest problem zmiany, uwypuklającej dychotomię dobra i zła, oraz konieczność wyraźnego zakreślenia przynależnych im obszarów.

O żywotności potrzeby udowadniania wyższości religii i kultury chrześcijańskiej nad antyczną świadczy utwór *Ruina deorum* (1717) — tekst, który mógłby stanowić najciekawszą egzemplifikację omawianego zjawiska, ponieważ jest to jedyny znany utwór dramatyczny na Boże Narodzenie o charakterze pastoralnym, przedstawiający rozpad świata antycznego, reprezentowanego przez najpopularniejsze bóstwa. Dysponujemy jedynie krótkim, dwustronicowym summariuszem tego przedstawienia wystawionego w jezuickim kolegium w Samborze, który pozwala zorientować się w tematyce i przebiegu akcji, nie umożliwia natomiast formułowania wniosków o sposobie przedstawienia idei upadku bogów w formie pastorałkowej ani nawet o formie językowej. Programy teatralne, zaliczane do dokumentów szkolnych, były obowiązkowo spisywane po łacinie, co nie oznacza, że był to język wystawianej sztuki⁶⁷. Temat utworu sformułowany został w argumencie: „Sub Adventum Chisti in terras simularna omnia deorum corruerunt”⁶⁸, a dziewięć następujących po sobie scen stanowiło ilustrację klęski, jaka spotyka kolejne bóstwa (Marsa, Cererę, Bachusa, Atenę). Łzom i lamentom, towarzyszącym zniszczeniu posążków fałszywych bogów, przeciwstawiona zostaje radość z nadejścia Chrystusa i zwycięstwa

⁶⁷ Zob. J. Okoń: *Dramat i teatr szkolny...*, s. 18–19.

⁶⁸ „Po nadejściu Chrystusa na ziemię upadają wszystkie podobizny bożków”; *Ruina deorum inter natales infantis Dei ferias*. Sambor 1717, k. 1.

prawdziwej religii. Co ciekawe, i w tym tekście nie zabrakło pozytywnego bohatera mitologicznego w osobie Herkulesa — postaci o równie bogatej tradycji interpretacyjnej co Apollo, jednej z najpopularniejszych prefiguracji Chrystusa. Paralełę Herkules—Jezus najdalej poprowadził, a zarazem spopularyzował Pierre Ronsard, autor poematu *Hercule chretien*. W ujęciu Ronsarda cała historia antycznego herosa jest wynikiem błędnego odczytania przez pogan wyroczni sybillińskich, w rzeczywistości odnoszących się do Chrystusa, a zadaniem poety jest przywrócenie tej prefiguratywnej opowieści właściwego znaczenia. Ronsard czyni to poprzez zestawienie osiemnastu epizodów mitologicznych z wydarzeniami z życia Chrystusa⁶⁹. W podobnym duchu przywołana zostaje w jednozdaniowym antyprologu *Ruina deorum* scena uduszenia węża w kołyszce wraz z komentarzem alegorycznym wyjaśniającym, iż wydarzenie to symbolizuje zwycięstwo Dziecka Bożego („Hercules in cunis de elisis anguibus a Iunone immissis triumphans, Infantis Dei victorias representat”⁷⁰).

Podobną problematykę podejmował w okresie późnego baroku jezuicki pisarz i nauczyciel Andrzej Temberski, autor m.in. sklasyfikowanych przez Annę Krzewińską jako eklogi bożonarodzeniowe łacińskojęzycznych utworów *Certamen rudis aetate et eruditate* i *Arcus pacis*, zawierających dysputy filozoficzne na temat wyższości Boga chrześcijańskiego nad fałszywymi bożkami pogańskimi, a także betlejemskich pasterzy nad pogańskimi (z faunami i sylenami w tle)⁷¹. Utwory te, dziś już częściowo nieczytelne, formą i charakterem zasługują raczej na miano „rozpisanej na głosy retorycznej deklamacji”⁷², mniej natomiast mają wspólnego z pastorałkami dramatycznymi reprezentowanymi przez omawiane tu utwory.

⁶⁹ Zob. J. BANACH: *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*. Warszawa 1984, s. 74–75.

⁷⁰ *Ruina deorum...*, k. 1.

⁷¹ Teksty Andrzeja Temberskiego zachowane zostały jedynie w rękopiśmieniowym kodeksie przechowywanym w Bibliotece Jagiellońskiej (sygn. 2381). Autorstwo kodeksu ustalił Jan Okoń: *W sprawie autorstwa kodeksu dramatycznego jagiellońskiego 2384*. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 1, s. 185–204. O Temberskim pisała także Anna KRZEWIŃSKA: *Sielanka staropolska. Jej początki, tradycje i główne kierunki rozwoju*. Warszawa 1979, s. 141–144.

⁷² A. KRZEWIŃSKA: *Sielanka staropolska...*, s. 142.

Ultima aetas — felix aetas
Ekloga IV Wergiliusza jako tradycja literacka

Wербalizowane w pastorałkach negatywne oceny mitologii nie wykluczają odmiennego jej wartościowania i to często w tych samych kontekstach. Można oczywiście potraktować samo przywołanie mitologii-zmów w utworze religijnym jako nobilitację tej tradycji *par excellence*, warto jednak zwrócić szczególną uwagę na takie użycia, które przedstawiają jej elementy w pozytywnym kontekście, bez przeciwstawiania jej chrześcijaństwu, lecz przeciwnie — harmonijnie funkcjonującą w nowej rzeczywistości. W pastorałkach szczególną okolicznością skłaniającą do takiego wykorzystania mitologii jest obecność motywu złotego wieku zaczerpniętego z eklogi Wergiliusza, odpowiednio zmodyfikowanego i wzbogaconego o odniesienia biblijne. O tym kluczowym dla tradycji pastorałek utworze rzymskiego poety już kilkakrotnie wspominałam, pora zatem przyjrzeć mu się bliżej. Mowa bowiem o tekście wyjątkowym, który zapewnił autorowi sławę poety-proroka, mędrca wyróżnionego przez Boga, choć poganina, jednak godnego w *Boskiej Komедii* piastować zaszczytną funkcję przewodnika po piekle i czyśćcu. Wergiliusz miał być przykładem tego, że największe umysły świata antycznego mogły dostąpić swego rodzaju objawienia jeszcze przed przyjściem na świat Chrystusa, jednak obawa przed niezrozumieniem i represjami nie pozwalała im na dosłowne przekazanie prawdy. Alegoreza jako metoda interpretacji, polegająca na ujawnianiu ukrytego sensu, była na tyle uniwersalna, że można ją było zastosować do niemal każdego tekstu antycznego, czego dowodem chrześcijańskie interpretacje *Eneidy*, przedstawiające głównego bohatera jako prefigurację Chrystusa; w tym kontekście ekloga IV zawierała treści prowokujące do interpretacji wykraczających poza literalny sens.

Zbiór dziesięciu bukolik został przez Wergiliusza zaprojektowany jako cykl i była to jedna z fundamentalnych zmian, jakie poeta wprowadził w stosunku do greckiego pierwowzoru, czyli Teokrytejskich idyll — obrazków z życia pasterzy⁷³. Cykliczność, która odtąd stała się jednym z istotnych wyznaczników gatunku, a przynajmniej jego najdoskonalszej formy — cyklu sielankowego, oznaczała, iż czytelnikowi wolno formułować wykraczające poza lekturę poszczególnych tekstów wnioski dotyczące koncepcji świata przedstawionego oraz autorskiego przekazu ideologicznego. Ekloga IV wyróżnia się na tle

⁷³ Szerzej na temat kompozycji zbioru zob. M. CYTOWSKA, H. SZELEST: *Literatura rzymska. Okres augustowski*. Warszawa 1990, s. 97—99.

pozostałych utworów przede wszystkim dlatego, że nie występują w niej typowi sielankowi bohaterowie, czyli pasterze (bądź osoby pokrewnej profesji), lecz ma postać odautorskiego monologu, adresowanego do zagadkowego dziecka. Formalnie jest to zatem *genethliakon*, czyli wiersz gratulacyjny pisany z okazji narodzin potomka, mieszczący się więc w formule sielanki, której definicyjną cechą jest synkretyczność rodzajowa i gatunkowa. Z drugiej strony jednak zarówno w antycznych, jak i nowożytnych zbiorach sielankowych ściśle nawiązujących do cyklu Wergiliusza nie znajdziemy podobnych utworów, ponieważ idylliczna Arkadia była krainą miłości bez konsekwencji i niezaprzeczalnie prozaicznych problemów, jakie niosło ze sobą posiadanie dzieci (zwłaszcza w wieku niemowlęcym). Jednak największe kontrowersje wzbudzała tożsamość adresata, której do dziś nie udało się przekonywać i jednoznacznie zidentyfikować⁷⁴. W bogatej literaturze przedmiotu wymienia się kilkanaście możliwych hipotez, poczynając od interpretacji postaci dziecka jako metaforę nowych czasów, symbolicznego i niecielesnego spełnienia wyroczni sybillińskich odnoszących się do 40 r. p.n.e., co pozostawałoby jednak w sprzeczności z końcową partią tekstu, zawierającą nader realistyczne odniesienia do czasu trwania ciąży oraz pierwszych relacji między rodzicami i niemowlęciem. Bardziej prawdopodobne zatem, że poeta miał na myśli konkretne, mające się narodzić dziecko, najpewniej potomka wybitnych rodziców. Wbrew pozorom nie chodziło raczej o wymienionego na początku utworu Polliona, choć to jego syna wskazuje jako adresata *genethliakonu* antyczny komentator twórczości Wergiliusza, Maurus Servius, historycy kwestionują jednak jego istnienie; trudno też byłoby uzasadnić, nawet uwzględniając wymogi panegiryzmu, dlaczego potomek konsula miałby tak zdecydowanie wpłynąć na losy całego cesarstwa. Niewykluczone, że Wergiliusz używa imienia konsula wyłącznie dla określenia czasu, posługując się popularną w klasycznej łacinie konstrukcją *ablativus temporis* „te consule” („za twojego konsulatu”). Jest więc bardziej prawdopodobne, że Wergiliusz pisał eklogę z myślą o dziecku pochodzącym z rodu królewskiego, np. potomku Antoniusza i Oktawii, Oktawiana i Skrybonii *etc.*, ale żadna hipoteza nie została dostatecznie udokumentowana⁷⁵. Nie bardziej umotywowana (z perspektywy współczesnej filologii)

⁷⁴ Tamże. Na temat hipotez dotyczących adresata istnieje bogata literatura przedmiotu. Najważniejsze propozycje i ustalenia oraz skrócony stan badań przedstawia: S. STABRYŁA: *Wergiliusz. Świat poetycki*. Wyd. 2 popr. Wrocław 1987, s. 82–83. Stanowiska polskich badaczy referuje Z. ABRAMOWICZÓWNA: *Wstęp*. W: *Bukoliki i Georgiki (wybór)*. Przeł. i oprac. Taż. Wrocław 1953, s. XXIV–XXV.

⁷⁵ Jedną z ciekawszych hipotez jest jeszcze propozycja odczytania eklogi jako poematu pitagorejskiego — zob. M. CYTOWSKA, H. SZELEST: *Literatura rzymska...*, s. 79.

pozostaje koncepcja, iż tajemniczym dzieckiem, a zarazem ucieleśnieniem prorocत्व sybillińskich jest Chrystus, ale ta właśnie interpretacja uczyniła IV eklogę bodaj najsłynniejszym w średniowieczu utworem antycznym. Jako pierwszy odczytał w ten sposób intencje Wergiliusza św. Augustyn w komentarzu do Listu św. Pawła do Rzymian. Odnosząc się do słów rozpoczynających *List o prorokach chrześcijańskich*, dodał, iż byli także poganie, którzy zapowiadali nadejście Chrystusa, jak czynił to najwybitniejszy poeta języka łacińskiego: „fuerunt enim et prophetae non ipsius, in quibus etiam aliqua invenitur quae de Christo audita cecinerunt, sicut etiam de Sybilla dicitur”⁷⁶. Zdanie to, wraz z szeregiem następujących po nim stwierdzeń, zapoczątkowało literacką i kulturową karierę utworu Wergiliusza, a wykładnia alegoryczna została uznana za jedyną obowiązującą. Połączenie wizji powrotu złotego wieku z narodzinami Chrystusa oraz zapowiedzią jego ponownego przyjścia, rustykalne okoliczności tego wydarzenia, wspólne cechy pasterzy bukolicznych i ewangelicznych — te okoliczności sprzyjały powstaniu pewnego typu tekstów związanych z Bożym Narodzeniem, a następnie objętych przez Antoniego Possevina we wspomnianym *Traktacie o poezji i malarstwie* wspólnym mianem *sacrae bucolicae* (pojęcie to w rzeczywistości odnosiło się do parafraz eklogi Wergiliusza). Warto zaznaczyć, że przy okazji interpretacji IV eklogi Possevino nie wypowiada się bezpośrednio na interesujący nas temat wykorzystania motywów mitologicznych w utworach religijnych (czyni to w najbardziej znanym swoim dziele, zatytułowanym *Bibliotheca selecta*⁷⁷), ale odnosi się do nich z aprobatą, oczywiście pod warunkiem odpowiedniej — czyli alegorycznej — lektury. Przykładem adaptacji (*accomodatio*) antycznego tekstu do jezuickiej doktryny dydaktycznej⁷⁸ jest np. interpretacja słów poety o drugiej Argo i Achillesie, który znów wyprawi się pod Troję; Possevino tłumaczy, że poprzez Troję poeta rozumie cały świat, wciąż nękany konfliktami („per Troiam mundum universum intelligit”⁷⁹). Wśród wartych naśladowania twórców nowożytnej sielanki wymienia Jacopa Sannazara, co pośrednio także stanowi wyraz akceptacji jego sposobu transformacji tradycji mitologicznej⁸⁰.

⁷⁶ S. AUGUSTINUS: *Opera omnia*. Ed. J.-P. MINGE. T. 3. Vol. 2. Parisiis 1841, kol 2089.

⁷⁷ Dzieło charakteryzuje T. BIEŃKOWSKI: „*Bibliotheca selecta de ratione studiorum*” Possevina jako teoretyczny fundament kultury kontrreformacji. W: *Wiek XVII — kontrreformacja — barok. Prace z historii kultury*. Red. J. PELC. Wrocław 1970, s. 291—307.

⁷⁸ Zob. J. OKOŃ: *Wstęp*. W: *Staropolskie pastorałki dramatyczne...*, s. XIV—XVI.

⁷⁹ A. POSSEVINO: *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*. Lugduni 1594, s. 76.

⁸⁰ Tamże, s. 71.

Nie ma wątpliwości, że nawiązanie do motywu powrotu złotego wieku w kontekście przyjścia na świat Jezusa było w omawianej grupie staropolskich pastorałek dramatycznych śladem łączności z tradycją antyczną, jednak nie w każdym przypadku oznacza to świadome użycie mitologizmu, identyfikowanego także przez odbiorcę jako element obcej, niechrześcijańskiej tradycji. Mit złotego wieku ewokował w istocie ideę pierwotnego szczęścia, obecną na gruncie różnych kultur i religii⁸¹, a samo nawiązanie do IV eklogi, aczkolwiek możemy je *ex post* zidentyfikować, mogło być jedynie powieleniem wzorców, uwzględniających dydaktyczny kontekst tej twórczości. Polskojęzyczne pastorałki nie zawierają dłuższych partii parafrazujących IV eklogę (co stanowiło o istocie *sacrae pastorales*), zachowując z nią pokrewieństwo głównie natury ideowej. W łacińskich tekstach pojawiają się bezpośrednie aluzje do utworu Wergiliusza, również i takie, w których znaczącą rolę semantyczną odgrywają mitologizmy.

Potrzeba zdystansowania się wobec religii pogańskiej skłaniała autorów pastorałek do traktowania mitycznych postaci i wątków jako reprezentantów starego porządku, który musi ulec destrukcji, tak samo jak posągi fałszywych bożków. Nie była to jednak ich jedyna możliwa funkcja w budowaniu obrazu powrotu wiecznej szczęśliwości; mitologizmy mogły również, w połączeniu z symboliką chrześcijańską, służyć wyrażeniu radości ze zmiany. W takim znaczeniu pojawiają się w wypowiedzi Symeona w łacińskim *Dialogu*:

*Viden, ut promissi nuntia Christi,
pax alta, imperitet populis et limina Iani
comprimat? En rident segetes et spumea Baccho
prela lacusque natant, en pieno Copia cornu
spargit venturo fruges et lilia Regi.*

(Czy nie widzisz, jak pokój wszechogarniający,
zwiastun obiecanego Chrystusa, włada narodami i zamyka
podwoje
świątyni Janusa? Oto śmieją się zasiewy i kadzie pienią się
tłoczonym napojem Bakchusa, oto Obfitość z pełnego rogu
sypie owoce i lilie mającemu nadejść Królowi.)

(DND, w. 105–109)

Obraz złotego wieku został w tym fragmencie oparty na biblijnym motywie Chrystusa — księcia pokoju (Iz. 9,5) i uzupełniony odwołaniami mitologicznymi. Każde z nich: gest zamknięcia świątyni Janusa symbolizujący koniec wojny, postać bogini z rogiem obfitości (Copia), wino

⁸¹ Zob. D. ŚNIEŻKO: *Mit wieku złotego w literaturze polskiego renesansu...*, s. 8.

określone popularną peryfrazą jako „napój Bachusa” — użyte zostaje w celu amplifikacji emocjonalnego przekazu tekstu, co jest możliwe dzięki charakterystycznemu nie tylko dla literatury religijnej (choć na jej obszarze najbardziej widocznemu) procesowi selekcji i odpowiedniej dla kontekstu aksjologizacji elementów mitologicznego repozytorium.

W jednej z późniejszych wypowiedzi Symeona, mającej formę zwrotu do Boga, pojawia się kolejne ciekawe określenie, w subtelny sposób odwołujące się do tradycji biblijnej i mitologicznej zarazem:

*Diffindas utinam caelos ac nubila rumpas
et ruat arentes ille aureus imber in agros.*

(Obyś otwarł niebo i rozerwał chmury,
a ów złoty deszcz niechby spadł na wyschnięte pola.)
(DND, w. 132—133)

Nietrudno rozpoznać w tym fragmencie nawiązanie do proroctwa Izajaszowego, spopularyzowanego przez pieśń adwentową *Rorate coeli*: „Spuście roś niebios, sprawiedliwego wylejcie chmury” (Iz. 45,8)⁸². W tymże *Dialogu*... słowa proroka parafrazuje Maryja w trakcie porodu (por. DND, w. 218—219). Wypowiedź Symeona odwołuje się zarówno do symbolicznego, jak i dosłownego znaczenia deszczu ratującego zbiorę przed suszą, traktowanego w Biblii jako wyraz łaski Bożej. Epitet „złoty” odsyła z kolei odbiorcę do znanej przygody miłosnej Zeusa, który zapłodnił Danae, przyjmując postać złotego deszczu. Historię tę chrześcijańscy interpretatorzy mitologii zazwyczaj odczytywali jako alegoryczny przykład siły pieniądza⁸³, tu natomiast wykorzystany został jedynie ten jej aspekt, który określić można jako brzemienny w skutkach gest Boga względem człowieka.

* * *

Większość omawianych tekstów miała charakter szkolnych przedstawień okolicznościowych, które — poza pouczeniem publiczności — miały na celu także zaprezentowanie osiągnięć uczniów. W oczywisty sposób wpływało to na tematy w nich poruszane oraz sposób ich prezentacji, co wiązało się z niewysokim poziomem artystycznym utworów. Z pewnością materiał, jakim dziś dysponujemy, nie jest kompletny, świadczą o tym chociażby zachowane programy czy informacje o regularnie prezentowanych sztukach okolicznościowych. Nie wydaje się jednak, aby zwiększenie liczby przykładów zwiększyło liczbę omówionych możliwości, jakie stwarzała tradycja mitologiczna dla kontekstów zupełnie od niej odległych.

⁸² Zob. D. FORSTNER: *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 106—107.

⁸³ Zob. M.K. SARBIEWSKI: *Dii gentium...*, s. 63, 81.

Polio polski Kaspra Miaskowskiego: Wergiliusz odmieniony „wedle potrzeby”

W pierwszej pieśni poematu *De partu Virginis*, w toku inwokacji, Sannazaro zwraca się do Muz słowami: „nec vobis ignota: [...] et antrum aspicere” (w. 16–17), co w przekładzie Grzegorza Czaradzkiego brzmi następująco: „boście wy i na szopę betlemską patrzyły” (w. 17)¹. Czy ten właśnie wers mógł zainspirować Kaspra Miaskowskiego do stworzenia oryginalnego cyklu przedstawiającego temat Bożego Narodzenia w kontekście mitologicznym? Współcześni wydawcy *Rytmów o porodzeniu przeznaczystym Bogarodzice Panny Maryjej* zwracają uwagę na kilka podobieństw tematycznych i podobne ujęcia niektórych kwestii w obu utworach². Nie oznacza to, że *Rotuły na narodzenie Syna Bożego* Miaskowskiego pozostają w bezpośredniej zależności od poematu Sannazara–Czaradzkiego; mimo zbieżności tematycznych, tych samych (ale także popularnych!) źródeł inwencji, czyli Biblii i eklogi „mesjanistycznej”, jest to tekst reprezentujący inny gatunek, o odmiennej budowie i kompozycji, wreszcie — niosący nieco inne przesłanie.

Autor pierwszej i jak dotąd jedynej monografii Kaspra Miaskowskiego Stefan Nieznanowski nazywa *Rotuły* „cyklem pochwalnym i propagandowym” oraz „najdojrzałym osiągnięciem w zakresie liryki religijnej Miaskowskiego” i wpisuje go w serię polemik z innowiercami,

¹ Obydwa teksty cytuję według wydania: G. CZARADZKI: *Rytmy o porodzeniu przeznaczystym Bogarodzice Panny Maryjej*. Wyd. i oprac. R. MAZURKIEWICZ i E. BUSZEWICZ. Warszawa 2009.

² W komentarzach do tekstu *Rytmów* oraz w zamieszczonym w tym wydaniu *Dodatku* Roman Mazurkiewicz i Elwira Buszewicz zwracają uwagę na kilka podobieństw tematycznych i podobne ujęcia pewnych kwestii: „Zarówno zamysł ideowo-kompozycyjny, jak i rozsiane po tekście similia tekstowe (zob. np. obj. do DC 8; I 1–2, 6; II 110, 369) mogłyby wskazywać na znajomość DPV przez Kaspra Miaskowskiego jako autora *Rotuł na narodzenie Syna Bożego*” (tamże, s. 268).

zestawiając z innymi zaangażowanymi utworami ze *Zbioru rytmów: Listem Lutra z piekła do swoich* czy *Do Macieja Rozentretera*³. W kwestii stanowiącej w istocie o oryginalności tego poematu, jaką jest bez wątpienia wykorzystanie mitologii, Nieznanowski przypomina opinię wcześniejszych badaczy z Julianem Krzyżanowskim włącznie, którzy krytykowali pomysł połączenia tradycji biblijnej z mitologiczną; było to — dodajmy — częścią szerszej krytyki wykorzystywania mitologii w ogóle, rozumianej w tym wypadku jako zbędny balast. Ale i sam Nieznanowski niewielką rolę przypisuje tej części tradycji antycznej w tekstach staropolskich, nazywając ją „uznanym środkiem stylistycznym”, „konwencją stylistyczną, rozpowszechnioną i dzięki temu wygodnym skrótem myślowym”⁴. Nie ujmując słuszności tym określeniom, trzeba zauważyć, że nie tłumaczą one choćby kwestii obecności (bądź jej braku) mitologizmów w staropolskiej literaturze religijnej, a ponadto w żaden sposób nie wyjaśniają ich znaczenia w przypadku tego konkretnego utworu Miaskowskiego.

Na znaczeniotwórczą funkcję mitologizmów w *Rotulach* zwrócił uwagę Czesław Hernas, widząc w koncepcji utworu obraz symbolicznej przemiany kulturowej, będącej efektem konfrontacji i pogodzenia „dwu mitologii”: grecko-rzymskiej i chrześcijańskiej; klękając przed Chrystusem, Apollo obwieszcza „schyłek starego świata”⁵. Dariusz Śnieżko zauważa natomiast, że upokorzenie bóstw pogańskich jest wynikiem dostrzeżenia dysonansu między antykiem i chrześcijaństwem, „świadectwem rozpoznania [...] istotnej sprzeczności”⁶, a w konsekwencji nie tyle konsensusu pomiędzy dwiema tradycjami, co zwycięstwa nowego porządku. Rola, którą wyznacza Miaskowski w *Rotulach* Apollinowi i Muzom, oraz komentarze, jakimi opatruje motywy mitologiczne w parafrazie Wergilińskiej, nie pozostawiają wątpliwości nie tylko co do poglądów poety, ale i wartości, które chce w tekście wyeksponować⁷.

Agnieszka Kukla scharakteryzowała cykl Miaskowskiego w jedynym jak dotąd studium poświęconym roli mitologii w *Rotulach*, zawierającym rzetelne omówienie budowy i tematyki utworu, ale też sporo uproszczeń, wynikających z próby ujęcia problemu z raczej jednostronnej perspektywy, co wywołuje wrażenie dostosowania interpre-

³ S. NIEZNAŃOWSKI: *O poezji Kaspra Miaskowskiego. Studium o kształtowaniu się baroku w poezji polskiej*. Lublin 1965, s. 39.

⁴ Tamże, s. 40.

⁵ C. HERNAS: *Barok*. Warszawa 1973, s. 92.

⁶ D. ŚNIEŻKO: *Mit wieku złotego w literaturze polskiego renesansu. Wzory — warianty — zastosowania*. Warszawa 1996, s. 145—146.

⁷ Tamże.

tacji utworu do metody, a nie odwrotnie⁸. Na pewno można zgodzić się ze sformułowanym na podstawie analizy układu cyklu wnioskiem, iż mitologia pełni tu ważną funkcję kompozycyjną: treści religijne oraz wątki biblijne podjęte zostały w wypowiedziach Apollina i pieśniach Muz. Największy ciężar gatunkowy — jeśli chodzi o rozpoznanie stosunku poety do omawianej tradycji — ma odautorska *Przemowa na Rotuły*, w której autor przedstawia głównych bohaterów utworu w sposób nie budzący wątpliwości: jako nawróconych przedstawicieli pogańskiej religii:

Nowe, z nowym nastawszy Apollinem, Muzy
nie mogły już znieść swędu brzydkich ofiar dłuż<ej>,
ale wnet opuściwszy Helikon z Pamazem,
w jednej łodzi pod żaglem płynęły zarazem
i na brzeg Palestyny wysiadły, [...].
(*Przemowa*, w. 1–5)⁹

Wartościujące epitety i określenia nie powracają już w tej części *Rotuł* (poza przymiotnikiem „niegodny” odnoszącym się do Jowisza), a podrzędny status bogów w stosunku do chrześcijaństwa pokazuje poeta poprzez ich gesty wyrażające poddanie i zależność:

Co słysząc, złożył ręce i padł na kolana
drżąc Febus, na pokorę tak wielkiego Pana.
(*Przemowa*, w. 93–94)

Śpiewane przez Muzy „słowiczym głosem” (*Przemowa*, w. 238) pieśni skupiają się na motywach zaczerpniętych z Biblii, którą przekazał pielgrzymom na początku ich wizyty w miejscu narodzin Chrystusa „mąż jeden w pokucie ćwiczony” (tamże, w. 66): „To rzekszys, dał im księgi, które Klijo wzięła / i nabożnie przed nimi głosem czytać jęła” (P, w. 77–78). Pieśni te właściwie nie zawierają mitologizmów poza drobnymi odwołaniami stylistycznymi (Kukła nazywa je, chyba niezbyt

⁸ A. KUKŁA: *Niespójność czy system — uwagi o udziale mitologii w liryce religijnej Kaspra Miaskowskiego*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 1992, t. 32, s. 19–27. Autorka odczytuje poemat Miaskowskiego przez pryzmat teorii mitu Sarbiewskiego, przedstawionej w książce Elżbiety SARNOWSKIEJ-TEMERIUŚ: *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*. Wrocław 1969.

⁹ K. MIASKOWSKI: *Rotuły na narodzenie Syna Bożego*. W: TENŻE: *Zbiór rytmów*. Wyd. A. NOWICKA-JEŻOWA. Warszawa 1995. Wszystkie cytaty podaję według tego wydania, wraz z tytułem części poematu.

szczęśliwie, „mitologią naturalną”¹⁰), pieśnią Polihymnii, w której powraca kwestia wyższości nowej religii („Uprzątni, Kreto, kolebkę obłudną”, „Nie bijże więcej Jowiszowi czołem”; *Polihymnia*, w. 1, 9) oraz pieśnią ostatnią, śpiewaną przez Kalliope, wyjątkową na tle całego cyklu — jest to bowiem, co zapowiada Miaskowski w tytule, parafraza IV eklogi Wergiliusza, a zatem utworu, któremu okolicznościowe teksty związane z Bożym Narodzeniem zawdzięczają bardzo wiele¹¹.

O popularności eklog Wergiliusza w Polsce świadczą zarówno edycje tomików poezji, jak i sama obecność jego wierszy w szesnasto- i siedemnastowiecznych szkolnych programach nauczania¹². Jednak, co może być zaskoczeniem, liczba polskich przekładów i parafraz tego niezwykle ważnego dla kultury dawnej tekstu jest niewielka, nieporównywalna np. z innym fundamentalnym dla literatury staropolskiej utworem antycznym, jakim była Horacjańska epoda *Beatus ille*... W 1588 roku ukazał się, zachowany do naszych czasów w unikatowym egzemplarzu, przekład eklog autorstwa Jana Achacego Kmity, *Pasterskie Publijusa Wergilijusza rozmowy*, ale dość szybko popadł w zapomnienie¹³, brak też jakichkolwiek podstaw, aby stwierdzić, że znał to wydanie Miaskowski. Wbrew powszechnym od wczesnego średniowiecza interpretacjom alegoryzującym „Kmita raczej wybiera zakorzeniony w bogactwie scholiów realizm przy konkretyzującym objaśnianiu »tajemnic«, które starożytny poeta jakoby »kryjomie pochował« w eklogach”; dotyczy to również „mesjanistycznego” tekstu, który tłumaczy w miarę wierne, „bez zabiegów alegoryzujących czy chrystianizujących”¹⁴. Ponadto w okresie staropolskim (tj. do końca XVII wieku) tekst przekładano jedynie fragmentarycznie, poczynawszy od Cypriana Bazylika, który dołączył do swojego przekładu *O naprawie Rzeczypospolitej* Andrzeja Frycza Modrzewskiego (1577), w księdze *O szkole*, cztery wersy oryginalnego tekstu (w. 4–7) wraz z sześciowersowym tłumaczeniem, nie pozosta-

¹⁰ Mając na myśli np. nazwy zjawisk naturalnych; zob. A. KUKLA: *Niespójność czy system — uwagi o udziale mitologii w liryce religijnej Kaspra Miaskowskiego...*, s. 22.

¹¹ O utworze tym była mowa w poprzednim rozdziale.

¹² Na temat popularności poezji Wergiliusza w renesansowej Polsce zob. np. M. CYTOWSKA: *Recepcja poezji augustowskiej w Polsce w okresie Odrodzenia*. „Meander” 1956, z. 1–2, s. 68–82; B. BILIŃSKI: *La Fortuna di Virgilio in Polonia*. Wrocław 1986.

¹³ Utwór zachował się do naszych czasów w unikatowym egzemplarzu, zob. J.A. KMITA: *Pasterskie Publijusa Wergilijusza Marona rozmowy*. Oprac. J. WÓJCICKI. Kraków 2011; J. WÓJCICKI: *Pierwsze polskie tłumaczenie „Bukolik” Wergiliusza*. W czterechsetlecie wydania „Pasterskich rozmów” J.A. Kmity (1588–1988). „Meander” 1990, z. 1, s. 29–44.

¹⁴ J. WÓJCICKI: *Wstęp*. W: J.A. KMITA: *Pasterskie Publijusa Wergilijusza Marona rozmowy...*, s. 22.

wiającym wątpliwości, że tajemniczym dzieckiem jest Chrystus¹⁵. Więcej odniesień do Wergiliusza zawierają utwory łacińskojęzyczne. Poza omawianymi w poprzednim rozdziale pastorałkami dramatycznymi ciekawym przykładem takiego wykorzystania IV eklogi jest anonimowy poemat astrologiczny *Septem sidera*, odnaleziony i wydany przez Jana Brożka, profesora Akademii Krakowskiej w 1629 roku i — nie wiadomo na jakiej podstawie — przypisany Mikołajowi Kopernikowi. Hipotezę tę obalił dopiero na początku XX wieku Jerzy Krókowski, co zresztą nie przeszkadza niektórym współczesnym wydawcom na podtrzymywanie tej atrakcyjnej, choć nieprawdziwej atrybucji¹⁶. Charakter parafrazy ma zamieszczony w pierwszej pieśni obraz złotego wieku, zawierający m.in. motyw łagodnych wilków i lwów oraz zapowiedź szczęśliwych czasów, jakie nadejdą po narodzinach Chrystusa; pewne nawiązania do eklogi pojawiają się także w pieśni drugiej (zapowiedź obfitych plonów i pokoju ogarniającego całą ziemię)¹⁷.

Inspiracje IV eklogą, niepretendujące jednak do miana choćby najswobodniejszych przekładów, zawierają oczywiście okolicznościowe utwory bożonarodzeniowe, przede wszystkim pastorałki, gdzie wizja powrotu złotego wieku zostaje „ściągnięta do poziomu naiwnej wyobraźni ludowej”¹⁸, a także teksty w rodzaju *Wykładu bogiń słowieńskich* Marcina Paszkowskiego (1608), w którym wizja wiecznego szczęścia wzorowana jest nie tylko na utworze Wergiliusza, ale — jak przekonuje Michał Kuran — na znanej z *Metamorfóz* koncepcji czterech wieków ludzkości¹⁹.

Czasy oświecenia przyniosły liczniejsze tłumaczenia Wergiliańskich sielanek, autorstwa m.in. Ignacego Nagurczewskiego, Józefa Lipińskiego i Kajetana Koźmiana. Przekład Koźmiana, zachowany w rękopisie, został wydany dopiero w XX wieku, ale w czasach autora jeden z utworów ukazał się drukiem, właśnie ekloga „mesjanistyczna”. Tekst został opublikowany w 1811 roku w „Gazecie Warszawskiej” w związku z na-

¹⁵ Tamże, s. 22–23.

¹⁶ Zob. J. KRÓKOWSKI: *De „Septem sideribus”, quae Nicolao Copernico vulgo tribuntur: symbolae ad carminum Horatii a Polonorum poetis Latinis imitatione expressorum historia*. Cracovia 1926; zob. też B. BILIŃSKI: *La Fortune di Virgilio in Polonia...*, s. 40.

¹⁷ Zob. *Poema religiosum Nicolao Copernico adscriptum. Poemat religijny Mikołajowi Kopernikowi przypisywany*. Red. I. MIKOŁACZYK, ks. M. MRÓZ. Toruń 2010, s. 29. Notabene to wydawnictwo także wykorzystuje rzekomy związek poematu z astronomem.

¹⁸ S. PIGOŃ: *U kolebki polskiej poezji mesjanistycznej (Proroctwo ks. Marka)*. W: TENŻE: *Poprzez stulecia. Studia z dziejów literatury i kultury*. Wybór i oprac. J. MAŚLANKA. Warszawa 1984, s. 99.

¹⁹ Zob. M. KURAN: *Marcin Paszkowski — poeta okolicznościowy i moralista z pierwszej połowy XVII wieku*. Łódź 2012, s. 91–92, 137–155.

rodzinami syna Napoleona, uczczonymi licznymi gentliakonami; poeta, wymawiając się od zlecenia ministerstwa, iż „wiersze dobre na rozkaz nie płyną”, dał w zamian przekład utworu Wergiliusza²⁰.

Na tym tle pieśń kończąca *Rotuły na narodzenie Syna Bożego* zasługuje ze wszech miar na uwagę jako jedyna pełna staropolska parafraza tego utworu, tak ważnego dla rozumienia recepcji kultury antycznej w kulturze dawnej, w tym także roli tradycji mitologicznej. O zasadach przekładu i idei przyświecającej poecie wiele mówi czytelnikowi już pełny tytuł końcowego fragmentu *Rotuł*, który brzmi: *Kalliope albo Polio polski wzięty z Eklogi czwartej Wirgiliuszowej odmieniwszy w miejscach nieco wedle potrzeby*. Miaskowski przywołuje zatem tytuł nadany IV ekłodzie przez komentatorów starożytnych (*Pollio*) i opatruje go zastrzeżeniem, które nie pozostawia wątpliwości co do wyboru techniki imitacyjnej, czyli emulacji, z pewnymi zastrzeżeniami, do których przyjdzie na koniec powrócić.

Miaskowski zasadniczo zachowuje schemat kompozycyjny eklogi Wergiliańskiej, na który składają się następujące części: inwokacja do Muz; zapowiedź narodzin cudownego, którego panowanie przywróci królestwo Saturna; wizja dorastania chłopca oraz towarzyszącego mu powrotu na ziemię złotego wieku; apostrofa do nowo narodzonego dziecka połączona z autoinwokacją, w której poeta wyraża swoje nadzieje i aspiracje związane z faktem uwiecznienia w literaturze faktu cudownych narodzin²¹. Zgodnie z zapowiedzią daną w tytule polski autor dokonuje natomiast zmian „wedle potrzeby”, polegających oczywiście na jednoznaczonym ukonkretnieniu postaci dziecka zgodnie z chrześcijańskimi interpretacjami, ale także na znaczących pominięciach oraz dodaniu nieobecnych w oryginale wersów, a nawet całych strof.

Inaczej niż Wergiliusz, Miaskowski dzieli utwór na czterowierszowe strofy. Warto dokładniej przyjrzeć się już pierwszej z nich, gdyż — w zestawieniu z oryginałem — skupia jak w soczewce reguły translatorskie polskiego poety:

Sicelides Musae, paulo maiora canamus [...]

Ultima Cumaei venit iam carminis aetas; [...].

(Verg. Ecl. 4, w. 1–4)²²

²⁰ Cyt. za: J. WÓJCICKI: „Pastoralna” i „Eroica” Kajetana Koźmiana. W: WERGILIUSZ: *Bukoliki. P. Vergili Maronis Bucolicon liber*. Tłum. K. KOŹMIAN. Wyd. J. WÓJCICKI. Warszawa 1988, s. 15.

²¹ Zob. S. STABRYŁA: *Wergiliusz...*, s. 78.

²² Cytaty z Wergiliusza podaję za wydaniem: VERGIL: *Bucolics, Aeneid, and Georgics*. Ed. J.B. GREENOUGH. Boston 1900; natomiast przekład polski (w przypisach) przytaczam według najwierniejszego w stosunku do oryginału tłumaczenia Zygmunta Kubiaka: WERGILIUSZ: *Ekloga IV. Pieśń sybillińska*. W: Z. KUBIAK: *Literatura Greków i Rzymian*. Warszawa 1999, s. 431–433.

Słowiańskie Muzy, głębiej dziś zabmiemy,
a zgon kurnejskich wierszów tu wspomniemy,
niech też wspomioną i piora pogańskie
łzami skropione małe jasłka Pańskie.

(Kalliope, w. 1–4)

Dwa pierwsze wersy są parafrazą 1 i 4 wersu łacińskiego, natomiast dwa następne nie mają pierwowzoru w oryginale. Inwokację modyfikuje Miaskowski w przewidywalny sposób, poczynając od obdarzenia Muz epitetem zmieniającym ich „pochodzenie etniczne”, a będącym w istocie dość konwencjonalną realizacją topiki apollińskiej. Ten popularny zabieg niesie ze sobą, poza oczywistym przesłaniem aktualizacji realiów na współczesne pocie, także zubożenie treści: określenie „Sicelides Musae” („sycylijskie Muzy”) odnosi się do miejsca pochodzenia greckiego twórcy sielanki, czyli *de facto* wskazuje na gatunek (podobnie jak „Sykulskie Muzy” Szymona Szymonowica), natomiast epitet „słowiański” jest uboższy semantycznie, gdyż konotuje jedynie narodowy (poprzez *totum pro parte*) charakter poezji, natomiast nie określa tekstu pod względem genologicznym. Świadomość wykorzystania dość powszechnej konwencji nie oznacza wszakże, że nie można zapytać o konsekwencje zastosowania określonego epitetu, zwłaszcza że problem dotyczy w tym przypadku dość skomplikowanych relacji czasowych cechujących całe *Rotuły*. Jeśli potraktujemy *Poliona polskiego* jako samodzielny utwór (co jest do pewnego stopnia uzasadnione, bo to jedyna pieśń z *Rotułą* będąca parafrazą), uzasadnione będzie pozostanie przy stwierdzeniu topiczności apostrofy „słowiańskie Muzy”. Jeśli natomiast za ważniejszy uznamy fakt, że tekst ten stanowi wypowiedź jednej z bohaterów świata przedstawionego, to należałoby wziąć pod uwagę, że jest także zwrotem do pozostałych Muz, towarzyszek Kalliope i Apollina. Na ile zatem adekwatny w stosunku do nich jest epitet „słowiańskie”? Wcale, ponieważ, jak pisze w początkowej części utworu Miaskowski, przybywają do Palestyny, „opuściwszy Helikon z Parnazem” (*Przemowa*, w. 3). Sam fakt ich przybycia z kolebki religii oraz miejscowe realia świadczą o tym, że pozostajemy w obrębie świata antycznego, z drugiej strony jednak próby ustalenia czasu akcji mogą być bezzasadne czy wręcz naiwne w przypadku utworu z założenia ahistorycznego, realizującego ideę czasu „świętego” (w kulturoznawczym rozumieniu tego terminu), co czyni narodziny Chrystusa zdarzeniem co rok dziejącym się na nowo. Z uwzględnieniem tej perspektywy zasadny i zrozumiały jest bezpośredni zwrot Muz do nowonarodzonego Dziecka, tak jakby były obecne w tych wydarzeniach, a ich zadaniem było rozpowszechnienie tej wieści:

Uprzątni, Kreto, kolebkę obłudną,
pokutuj, wzięwszy szatę na się brudną, [...]
Prawdziwie Bog nasz, przejrżany przed wiekiem,
żeby nas zbawił, zstał się sam Człowiekiem,
a co podali w cieniu nam prorocy,
tego na jawi oglądały oczy.

(Poly[h]ymnia, w. 1–2, 9–12)

Ale równie dobrze adresatem tej wypowiedzi może być świat nowożytny, oczywiście ze szczególnym uwzględnieniem Słowiańszczyzny. Zapowiadając przyjęcie chrześcijaństwa przez nowe narody, Urania wymienia ich przedstawicieli: „Karwat [Chorwat — dop. M.W.] z Bułgary”, „Słowak gruby”, a na końcu Sarmata; używa też współczesnych nazw geograficznych, jak Wisła i Dunaj. W tym kontekście „słowiańskie” oznacza metonimicznie „należące do świata nowożytnego”. Trudno powiedzieć, na ile Miaskowski świadom był tych niuansów sematycznych wynikających ze zmiany epitetu, niemniej jednak takie właśnie znaczenia konotuje umieszczenie parafrazy IV eklogi w ramach wypowiedzi jednej z bohaterek utworu.

Druga połowa wersu pierwszego oraz wers drugi to w miarę wierne przekład analogicznych miejsc u Wergiliusza; np. „zgon” w znaczeniu: „rozstrzygnięcia” zgrabnie oddaje kontekstowo łacińskie „ultima aetas”. Natomiast dwa kolejne wersy (jak i cała następna strofa) zapowiadają i zarazem świetnie ilustrują istotny rodzaj zmian, który polega na dodawaniu informacji zupełnie nowych, niemających swych odpowiedników w tekście antycznym, a ukonkretniających wątpliwości co do osoby cudownego dziecka i umieszczających tekst profetyczny w kontekście wcześniejszych pieśni Muz poprzez wprowadzenie nazw i określeń o proveniencji biblijnej („jasłka Pańskie”, „wróci nam Króla [...] / i posadzi Go na Syjonie świętym”). Metapoetyckie wyrażenie „pióra pogańskie” odnosi się do Wergiliusza jako przedstawiciela poetów antycznych, ale stanowi też nawiązanie do obecnej w całych *Rotulach* opozycji świat pogański — świat chrześcijański. Wergiliusz, mimo wszelkich wyjątkowych cech, jakich dopatrywano się w jego twórczości, nie miał jednak wstępu do nieba Dantego, epitet „pogański” nie ma tu więc wydźwięku pejoratywnego, choć i od takich Miaskowski nie stroni, czego przykładem jest początek *Przemowy*: „Muzy [...] / nie mogły już znieść swędu brzydkich ofiar dłuż<ej>” (w. 1–2) czy nazwanie najważniejszego boga mitologii greckiej „Jowiszem niegodnym” (w. 78).

Pierwsza strofa zawiera jeszcze jeden typ zmian charakterystyczny dla metody parafrazowania wybranej przez Miaskowskiego: eliminację.

Dostosowując opisywane przez Wergiliusza realia do siebie współczesnych, poeta pomija, co zrozumiałe, imię Polliona i wszelkie nawiązania do tej postaci, jednak konsekwencją tego jest rezygnacja z niezwykle charakterystycznego, najbardziej chyba rozpoznawalnego wersu eklogi IV: „si canimus silvas, silvae sint consule dignae”²³ (w. 3). Lapidarna, a jednocześnie bardzo przekonująca metafora oznaczająca potrzebę zmiany rejestru stylistycznego, jest wyrazem autorskiej świadomości *decorum*, natomiast dla zwolenników chrześcijańsko-profetycznej interpretacji — jednym z dowodów na wyjątkowość tego utworu na tle innych eklog w zbiorze. O nacechowaniu semantycznym tego fragmentu niech świadczą dwa wymowne przypadki użycia cytowanego wersu jako motta dla zbiorów poetyckich: *Roksolanii* Sebastiana Fabiana Klonowica (1584) oraz zachowanych do czasów współczesnych w rękopiśmiennym „zbiorze dzieł zebranych” *Sielanek nowych polskich* Jana Gawińskiego²⁴. W obydwu przypadkach wybór tego właśnie wersu z Wergilińskiego tekstu ma wymiar czysto symboliczny, nieistotna jest jego autotematyczna wymowa, pełni bowiem wyłącznie funkcję *pars pro toto* całego utworu, a nawet zbioru: Klonowicz zapowiada w poemacie nadejście dla Zamościa lepszych czasów, a być może — poprzez aluzyjne nawiązanie do rządów Saturna — daje także wskazówkę dotyczącą czasu budowy miasta²⁵. Natomiast sielanki Gawińskiego ani stylem, ani tematyką nie aspirują do miana literackiego potomstwa IV eklogi, autorowi chodziło więc wyłącznie o wskazanie ich przynależności gatunkowej.

W całym tekście Miaskowskiego pominąć jest znacznie więcej, choć nie dotyczą już one tak ważkich wersów jak wyżej omówiony. Świadczą o tym liczby: pieśń Kalliope liczy osiemdziesiąt osiem wersów, z czego pięćdziesiąt pięć odpowiada czterdziestu czterem wersom oryginalnego tekstu (uwzględniam tu także daleko idące przekształcenia). Ekloga Wergilińska ma wersów sześćdziesiąt, ale jest pisana heksametrem, podczas gdy *Pollio polski* — jedenastozgłoskowcem, a zatem w istocie tych pominąć jest więcej niż wynikałoby z prostych działań matema-

²³ „Jeśli sławimy lasy, niech będą godne konsula”.

²⁴ Zbiór ten został wydany dopiero w pierwszych latach XXI wieku: J. GAWIŃSKI: *Sielanki z gajem zielonym*. Wyd. E. Rot. Warszawa 2007. Notabene Gawiński przywołuje pierwotną lekcję (*sint*), podczas gdy Klonowicz uwzględnił za popularnym wówczas wydaniem koniekturę na *sunt*, uznaną w dzisiejszych czasach za niepoprawną filologicznie (por. M. MEJOR: *Wprowadzenie do lektury*. W: S.F. KLONOWICZ: *Roxolania. Roksolania, czyli Ziemie Czerwonej Rusi*. Wyd. i przeł. M. MEJOR. Warszawa 1996, s. 11, przyp. 26). Autor *Sielanek* cytował zatem Wergiliusza za innym wydaniem lub ewentualnie kompendium, a przy tym pominął jego imię, poświadczając pośrednio potencjalną rozpoznawalność cytatu.

²⁵ M. MEJOR: *Wprowadzenie do lektury...*, s. 11.

tycznych; dość przypomnieć, że Kmita, stosując trzynastozgłoskowiec, zwiększył objętość tekstu Wergiliusza ponaddwukrotnie²⁶. Zachowanie kompletności treści oraz identycznego metrum jest zresztą niemożliwe przy tłumaczeniu z języka łacińskiego na polski, z uwagi na specyfikę tego pierwszego, możliwość kondensacji treści i skrótowego wyrażania myśli.

Najdłuższy pominięty przez Miaskowskiego fragment to wersy 10–17 łacińskiej eklogi, które zawierają zwrot do konsula Polliona. Jednak oczywiste względy (potrzeba dostosowania realiów) nie tłumaczą, dlaczego Miaskowski pomija również spore partie zawierające szczegóły mitologiczne: Wergiliusz nazywa mające się narodzić dziecko Apollinem (w. 10) oraz następcą bogów i wielkim potomkiem Jowisza (*deum suboles, magnum Iovis incrementum* – w. 49). Miaskowski jednak, podobnie jak twórcy polskojęzycznych pastorałek, a inaczej, niż jest to ugruntowane w religijnej literaturze nowołacińskiej, nie decyduje się użyć tej nazwy osobowej w odniesieniu do Chrystusa. Pozostałe występujące w parafrazie pominięcia treści obecnych w eklodze dotyczą pojedynczych wersów bądź polegają na uproszczeniu tekstu poprzez opuszczenie szczegółów, epitetów, przykładów *etc.*

Zasygnalizowane w podtytule i zrealizowane już w pierwszym wersie utworu zmiany poczynione „wedle potrzeby” polegają m.in. na wprowadzeniu do obrazu złotego wieku elementów zaczerpniętych z Biblii. Ilustruje to fragment przedstawiający hojność natury:

Sameć (patrz) stada wesołe z pól hojnych
mleko poniosą od owieczek dojnych.
Ani te wilków, ani się lwów bojąc,
acz im kły z paszczek pokazują stojąc.
(*Kalliope*, w. 25–28)

*Ipsae lacte domum referent distenta capellae
ubera, nec magnos metuent armenta leones*²⁷.
(*Verg.*, w. 21–22)

Strofa polskiego tekstu odpowiada dwóm wersom oryginału: Miaskowski rozszerza wypowiedź o zwrot do adresata i jednocześnie bohaterowi utworu, dodaje przymiotniki nieobecne w oryginale (stada wesołe, pola hojne) i wilki, co można potraktować jako zdroworozsądkową

²⁶ Zob. J. WÓJCICKI: *Wstęp*. W: J. A. KMITA: *Pasterskie Publijusa Wergilijusza Marona rozmowy...*, s. 21.

²⁷ Kozy napełnione mlekiem same będą do domu
Wracać ani się kiedy wielkich lwów owce przełękną.

konkretyzację zagrożenia. Obraz wergiliński modyfikuje także poprzez sięgnięcie do wyobrażeń biblijnych, obecnych w prorocztwie Izajasza (11, 6–9)²⁸. Mimo dodania nowych elementów, poetycka wizja szczęśliwych czasów jest jednak uboższa: z oryginału pozostają wyłącznie „owieczki dojne”, do których odniesione zostają cechy i owiec, i kóz („*distenta capellae*” — „wypełnione mlekiem”). Do wyjątków natomiast należy sytuacja odwrotna, tj. ściągnięcie dwóch wersów oryginału do jednej (krótszej!) linii w polskim tekście, tak jak ma to miejsce w kolejnym składniku wyobrażenia złotego wieku:

Jagodą cierźnie, miodem dęb spotnieje.

(*Kalliope*, w. 36)

[...] *incultisque rubens pendebit sentibus uva,*
*et durae quercus sudabunt roscida mella*²⁹.

(Verg., w. 29–30)

Przekład polega zatem na rezygnacji z przymiotników (u Wergiliusza: twarde dęby, dzikie ciernie) oraz peryfrazy (miód zamiast „miodowej rosy”), a także na przekształceniu dwóch zdań składowych oryginału w jedno za pomocą zeugmy, przy użyciu polskiego odpowiednika czasownika *sudare* czyli „pocić się”, co czyni całą metaforę dość oryginalną (jagody to cierniowe „krople potu”).

Poeta dokonuje modyfikacji również za pomocą mitologizmów, poprzez pozornie drobną korektę zmieniając sens oryginalnej wypowiedzi i nadając jej formę deklaracji światopoglądowej wobec antycznej religii. W łacińskiej eklodzie topos Parek przędących nić żywota³⁰ symbolicznie potwierdza spełnienie wyroczni Sybillińskich:

Talia saecla, suis dixerunt, currite, fuis
*concordes stabili fatorum numine Parcae*³¹.

(Verg., w. 46)

Miaskowski wykorzystuje ten popularny mitologizm, aby podkreślić, iż powrót złotego wieku oznacza zwycięstwo nowych wartości:

Tak doprządając błędnych wrzecion zgodnie,
stanąwszy rzekły Parki, a pochodnie

²⁸ Zob. K. MIASKOWSKI: *Zbiór rytmów...*, objaśnienie do w. 25–32, s. 394.

²⁹ Na dzikich cierniach będą purpurowiały grona
I zapotnieją twarde dęby miodową rosą.

³⁰ Szerzej na ten temat piszę w rozdziale *Topika mitologiczna w poezji dawnej*.

³¹ „Takie wieki, biegnijcie” — krzyknęły swoim wrzecionom
Parki w niewzruszonej mocy losów zgodnie.

nowe i z nowym światłem nastąpiły,
co ich toczono bogi potępiły.

(w. 57–60)

Dystrybucja epitetów jest wyrazista: wielokrotnie powtarzany w tekście pieśni Kalliope wartościujący przymiotnik „nowe” łączy poety z symboliką światła. Parki nie sprawują już władzy nad losem, ich wrzeczona są „błędne”, a antyczni bogowie „toczeni”, czyli wyrzeźbieni, zatem sztuczni i nieprawdziwi. Nawiązuje tym samym Miaskowski do opartego głównie na biblijnym Liście Jeremiasza (Ba 6) i popularnego, zwłaszcza w dyskursie kaznodziejskim, dowodzenia fałszywości bogów antycznych na podstawie utożsamienia wytworów ludzkiej ręki (posągów, kolumn) z desygnatami, do których się odnoszą.

W podobny sposób uzupełnia argumentację antycznego poety, który w końcowej autoinwokacji, wyrażającej pragnienie dostąpienia zaszczytu opisywania przyszłych dokonań cudownego dziecka, wygłasza konwencjonalne przekonanie, iż temat tak uwzniośli dzieło i jego twórcę, że przerośnie on mitycznych poetów-śpiewaków:

*Non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus,
nec Linus, huic mater quamvis atque huic pater adsit,
Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo,
Pan etiam, Arcadia mecum si iudice certet,
Pan etiam Arcadia dicat se iudice victum*³².

Miaskowski nie omieszka dodać jeszcze jednego powodu umniejszającego wielkość mitycznych poetów:

[...] w tym by Orfeus mnie trejcki nie przebrał
i sam by Linus lutnie do mnie przegrał; [...] Niech w szranek i Pan z Arkadyjej wstąpi,
Pan z Arkadyjej kroku mi ustąpi,
bo wszyscy głuchym w lesiech kniejom grali,
a cześć powinna Bogu słupom dali.

(Kalliope, w. 71–72, 77–80)

Wyższość chrześcijańskiego poety wynika zatem z definicji, jest on — abstrahując od własnych możliwości twórczych, których ogra-

³² To w pieśni mnie nie pokona ani tracki Orfeusz,
Ni Linus, choćby tamtego matka, a tego ojciec
Wspierał: Orfeusza Kalliope, Linusa Apollo.
Nawet Pan, gdy przed sądem Arkadii w zawody ze mną
Stanie, powie i Pan, że przegrał przed sądem Arkadii.

niczeń był chyba Miaskowski świadom, jeśli nie traktować deklaracji z listu poetyckiego do Szymonowica jedynie jako wyrazu toposu skromności³³ — na wygranej pozycji w stosunku do poetów antycznych, ponieważ przedmiotem jego twórczości nie są „toczone bogi” (tu nazywane „słupami”, co jest nawiązaniem do kształtu niektórych posągów bogów antycznych, czyli kolumn)³⁴.

Choć tłumaczenie Miaskowskiego, uwzględniając oczywiście specyfikę staropolskiej *imitatio*, nie jest wybitne, trzeba gwoli sprawiedliwości przyznać, że są i takie fragmenty, które zachowują wierność oryginałowi, np. odpowiedniki łacińskich wersów „Hinc, ubi iam firmata virum te fecerit aetas”³⁵ (Verg., w. 36) oraz „Pauca tamen suberunt priscæ vestigia fraudis”³⁶ (Verg., w. 31) oddaje poeta w przekładzie następująco: „Ale kiedy go lata ujrzą mężem” (w. 45) i „Chciwości przecie dawny znak zostanie” (w. 37). Warto te wersje porównać choćby z tłumaczeniem Kmity, zwłaszcza drugi z przykładów, który w wersji szesnastowiecznej brzmi: „Już też zatym ustanie droga starej zdrady” (w. 59)³⁷, co jest sprzeczne z ideą Wergiliusza, zgodnie z którą na początkowym etapie nie wszystko osiąga doskonałość; tłumacz daje tym samym dowód niezrozumienia oryginału bądź, jak sugeruje współczesny wydawca, nadmiernego optymizmu³⁸. Natomiast wersja Miaskowskiego oddaje ducha i literę eklogi. O uwadze, z jaką poeta przekłada antyczny tekst, świadczy nawet taki drobiazg jak zastosowanie współczesnej miary w określaniu długości ciąży: Wergiliańskie „longa decem tulerunt fastidia menses”³⁹ (w. 61), odnoszące się do miesięcy księżycowych, modyfikuje zgodnie ze sposobem rozumienia tego okresu w czasach nowożytnych, nie zapominając o dogmatycznej czystości Marii: „ta w czystym ciele dziewięć Cię miesiące / nosiła” (w. 83–84). Ciekawe z perspektywy imitacji jest także zakończenie *Poliona polskiego*. W całym tekście są trzy strofy nie mające odpowiedników w oryginale, zawierające obrazy i terminologię zaczerpniętą z Biblii lub symboliki chrześcijańskiej: druga, osiemnasta oraz dwudziesta czwarta. Ta ostat-

³³ Mowa o tekście *Do Symona Symonidesa poety zamojskiego*.

³⁴ Agnieszka Kukla pisze o sytuacji poetyckiego agonu między twórcami antycznymi i chrześcijańskimi (*Niespójność czy system — uwagi o udziale mitologii w liryce religijnej Kasprowa Miaskowskiego...*, s. 21). Wynik tego pojedynku jest jednak z góry przesądzony.

³⁵ „Ale gdy wiek twój młodzieńczy okrzepnie w męską dojrzałość [...]”

³⁶ „Trochę jednak zostanie śladów dawnego oszustwa [...]”

³⁷ Przekład pierwszego z przywoływanych wersów: „Potym, gdy cię utwierdzą lata mężem darskim” (w. 71). Cytaty według wydania: J.A. KMITA: *Pasterskie Publiksa Wergilijusza Marona rozmowy...*

³⁸ Tamże, s. 136, przypis do w. 59–66.

³⁹ „Ona wiele cierpieła przez dziesięć długich miesięcy.”

nia jednak, nie będąc tłumaczeniem, w ciekawy sposób nawiązuje do łacińskiej eklogi, Miaskowski przejmując bowiem anaforyczne Wergiliańskie „incipere..., incipere...” („Pocznijże..., poczni...”), ale tłumaczy tylko inicjalne wyrazy każdego wersu, resztę wypełniając treścią oryginalną: idyllicznym obrazem matki z narodzonym dziecią, z elementami symbolicznymi⁴⁰.

Parafraza eklogi IV autorstwa Kaspra Miaskowskiego nie jest utworem na miarę horacjańskich parafraz Jana Kochanowskiego, ale zasługuje na uwagę nie tylko jako jeden z niewielu przekładów tego tekstu w XVI–XVII wieku. Technika translacyjna polskiego poety, formalnie rzecz biorąc, odpowiada oczywiście pojęciu *aemulatio*, ale jest to emulacja opierająca się na trzech zasadach: przekładzie, modyfikacji i eliminacji. Doskonale zatem odzwierciedla — choć raczej bez intencji autora — pojęcie *ecloga* w jego pierwotnym znaczeniu: „wybór”. Miaskowski, tak jak twórcy starożytnych i późniejszych sielanek, wybiera z utworu Wergiliusza to, co potrzebne, część zmieniając „wedle potrzeby” i pomijając fragmenty nieodpowiadające określonej, ideowej interpretacji całości. Czyni to m.in. poprzez manipulowanie mitologizmami, co jest decyzją artystyczną niezwykle wagi, jako że autor *Zbioru rytmów* jest w innych swoich tekstach religijnych niezwykle w tej kwestii powściągliwy, starając się raczej unikać tego typu odwołań do antyku.

⁴⁰ Po tej strofie następuje jeszcze pięć kolejnych, kończących całe *Rotule*. Nie są one wyodrębnione graficznie ani opatrzone osobnym podtytułem, w tekście jest jednak obecny wyraźny sygnał delimitacyjny, wskazujący zarazem zmianę nadawcy i wprowadzenie wypowiedzi odautorskiej: „To one [Muzy]. A Febus zaś na lutni [...]”.

Mitologia w perswazji kaznodziejskiej

Uwagi wstępne

Tropienie śladów tradycji mitologicznej w piśmiennictwie kaznodziejskim XVII wieku, podobnie zresztą jak w wielu innych gatunkach ówczesnej literatury religijnej, jest czynnością niewdzięczną. Przytłaczająca większość tekstów pozostaje wolna od inspiracji antycznych, a w szczególności mitologicznych; bezowocna bywa lektura kilkusetstronicowego zbioru kazań lub nawet ogółu twórczości danego autora. Frustrację, jaka czasami towarzyszy tym badaniom, oddać mogą tylko słowa Józefa Wereszczyńskiego, który w jednym z kazań pytał dość obcesowo: „Cóż tedy szperasz dalej, ty idioto?”¹. Trud wynagradzają nieliczne, ale zaskakujące przykłady angażowania bóstw pogańskich w służbę słowu Bożemu, będące przejawem bądź to oryginalnej inwencji autora, bądź — częściej — wyrazem jego erudycji, najczęściej pozornej, zbudowanej na znajomości ówczesnych kompendiów wiedzy i leksykonów. Podobnie jak w przypadku pastorałek dramatycznych, tak i w odniesieniu do kaznodziejstwa najważniejsza nie jest kwestia ilości wykorzystanej w kazaniach materii mitologicznej, lecz próba odpowiedzi na pytanie, jakie cechy mitów przesądziły o ich przydatności (czy wręcz — nieodzowności) w dyskursie religijnym.

Wykorzystywanie mitologii jako źródła inwencji nie jest bynajmniej pomysłem barokowych kaznodziejów, lecz sięga początków homiletyki w Polsce. Obecność mitologii w kręgu inspiracji literatury religijnej była możliwa dzięki stanowisku Ojców Kościoła oraz interpretacjom nadającym tej materii status alegoryczny bądź metaforyczny i historyczno-

¹ J. WERESZCZYŃSKI: *Kazania*. Wyd. I. HOŁOWIŃSKI. Petersburg 1854, s. 324.

-kulturowy, jak w przypadku racjonalizującego mity euhemeryzmu. Interpretacja historyczna, dowodząca ludzkiego statusu bóstw i wyjaśniająca ich rzekome ponadnaturalne kompetencje, stanowiła pierwotnie, czyli w okresie wczesnego chrześcijaństwa, oręż do walki z religią pogańską. Znaczną część dzieła św. Augustyna *O Państwie Bożym* zajmuje wykład dowodzący bezwartościowości bogów czczonych przez starożytnych Greków i Rzymian, a jednym z argumentów, które podaje filozof, jest pogląd „Euhemerosa, który w oparciu nie o baśniowe brednie, lecz w wyniku dokładnych historycznych badań napisał, że wszyscy tego rodzaju bogowie byli ludźmi, zwykłymi śmiertelnikami [...]”². Jednak za sprawą św. Izydora z Sewilli interpretacja euhemeryczna stała się narzędziem umożliwiającym adaptację tradycji mitologicznej w obręb chrześcijańskiej ideologii. W fundamentalnych dla chrześcijańskiego świata we wczesnym średniowieczu *Etymologiach* (*Etymologiae libri XX*) bogom pogańskim poświęcony obszerny końcowy rozdział księgi VIII, zatytułowanej *De ecclesia et sectis* i zawierającej informacje na temat organizacji i instytucji życia religijnego. W początkowych rozdziałach św. Izidor definiuje pojęcie Kościoła, w następnych charakteryzuje odłamy heretyckie oraz sferę życia duchowego w starożytności, z uwzględnieniem roli filozofów, poetów, magików, wieszczek oraz pogan *in gremio*. Wspomniany ostatni fragment księgi nosi tytuł *De deis gentium* i przedstawia historię mitologiczną, traktowaną jako element dziejów powszechnych. Mity z udziałem bogów, bohaterów i śmiertelników porządkuje autor chronologicznie poprzez odnajdywanie podobieństw i tworzenie analogii do wydarzeń biblijnych, którym nadaje oczywiście znacznie wyższą rangę (to samo uczyni wieki później Marcin Bielski w *Kronice polskiej*). Charakterystyce ważniejszych postaci mitologicznych (w tym np. Kupidyna) towarzyszą informacje o kompetencjach i dziedzinach życia, którym patronowali, a także wyjaśnienia pochodzenia ich imion i przydomków³.

W okresie poprzedzającym rozkwit idei humanistycznych oraz rozwój szkolnictwa praktyka kaznodziejska była najważniejszym obszarem upowszechniania wiedzy mitologicznej. Dla szerokich rzesz niepiśmiennych wiernych ambona stanowiła wówczas jedyne okno na świat, a kazania były — paradoksalnie — jedyną okazją, aby poznać wybrane wątki mitologiczne i oswoić się z popularnymi imionami bóstw i innych postaci antycznych. Wiedza ta z konieczności była ograniczona i wybiórcza, a sami zainteresowani prawdopodobnie nie zdawali sobie

² Św. AUGUSTYN: *O Państwie Bożym. Przeciw poganom ksiąg XXII*. Przeł. i oprac. W. KORNATOWSKI. Warszawa 2003, s. 405 (*De civ.* VI, 7).

³ Zob. ISIDORUS HISPALENSIS: *Etymologiarum libri XX*. W: TENŻE: *Opera omnia*. T. 3 et 4. Ed. J.-P. MINGE. Parisiis 1850, kol. 314—326.

sprawy z jej kulturowej odrębności, traktując przywołane mity na równi z innymi historiami i przykładami⁴.

W strukturze kazań średniowiecznych miejscem wykorzystania wątków mitologicznych były prawie wyłącznie egzemplaria, które występowały na takich samych prawach, jak przykłady zaczerpnięte z Biblii, historiografii, legend czy życia codziennego. Stanowiły grupę najmniej liczną, jednak odnotowywaną we współczesnych definicjach, gdzie określa się je jako „fabuły antyczne” oraz „narracje mitologiczne”⁵. Ich źródłem była literatura antyczna, ograniczona zresztą w tym zakresie do kręgu Wergiliusza i historyków łacińskich; słowniki i kompendia mitologiczne, przede wszystkim Fulgencjusza oraz Hyginusa w późniejszych, komentowanych opracowaniach, a także zbiory egzemplów, począwszy od *Gesta Romanorum*, które zawierały istotny materiał inwencyjny wykorzystywany w kaznodziejstwie. Kilkanaście razy sięga do mitologii także Jakub de Voragine, co mogło — zważywszy na popularność *Złotej legendy* — zachęcać, a przynajmniej nie zniechęcać duchownych do wykorzystywania tego obszaru tradycji antycznej.

W piśmiennictwie polskim okresu średniowiecza odwołania do mitologii są sporadyczne, niemniej jednak potwierdzają potencjał tej tradycji jako materiału inwencyjnego. Brak mitologizmów cechuje kazania w języku polskim, co jednak nie dziwi z uwagi na szczupłość zachowanej spuścizny. Znany w Polsce zbiór *De tempore et sanctis* Peregryna z Opola zawiera jedno drobne i niefabularne odwołanie do mitów: gospodarz uczty, na którą zostały zaproszone zwierzęta (lecz odmówiły udziału), nosi imię Saturna, jednak sam wątek, oparty na motywie wędrownym, oraz jego alegoryczna interpretacja należą już do tradycji średniowiecznej⁶. Ale już np. zbiór Mikołaja z Błonia zawiera kilka ciekawych przykładów; po wątki mitologiczne sięga autor w celu wskazania przykładów godnych naśladowania (np. ilustrujący wątek miłości bliźniego mit o Aldmecie i Alceście) lub potępienia (chciwość Atalanty, egoizm Narcyza)⁷.

⁴ Zob. T. SZOSTEK: *Obraz świata w egzemplach średniowiecznych. Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*. Red. T. MICHAŁOWSKA. Wrocław 1989; B. GEREMEK: *Exemplum i przekaz kultury*. W: *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*. Red. B. GEREMEK. Wrocław 1978.

⁵ Zob. np. B. GEREMEK: *Exemplum i przekaz kultury...*, s. 74.

⁶ Zob.: J. WOŁNY: *Exempla z kazań niedzielnych Peregryna z Opola*. W: *Kultura elitarna a kultura masowa...*, s. 294—301.

⁷ Zob. T. SZOSTEK: *Egzemplaria i autorytety w kazaniach Jakuba Paradyża i Mikołaja z Błonia*. W: *Kultura elitarna a kultura masowa...*, s. 292—300.

Sytuacja kaznodziejstwa w drugiej połowie XVII wieku jest zgoła inna. Po pierwsze, zmienił się odbiorca⁸. Jakkolwiek trudno spekulować na temat poziomu znajomości tradycji antycznej w odniesieniu do tak zróżnicowanego i nieprzewidywalnego audytorium, jakim było grono wiernych lub potencjalnych czytelników barokowych kazań, to z pewnością możemy uznać, że wiedza o mitologii — jakkolwiek by nie była — miała zdecydowanie inne źródła niż w średniowieczu, czyli: literaturę klasyczną, popularne kompendia i słowniki mitologiczne, współczesne teksty literackie (z uwzględnieniem literatury popularnej, np. śpiewników), a także zjawiska o charakterze kulturowo-obyczajowym: przedstawienia, widowiska, maskarady mitologiczne towarzyszące różnego typu ceremoniom prywatnym i publicznym⁹. Kontakt z dwoma pierwszymi zapewniała dydaktyka, zdominowana przez szkolnictwo jezuickie, które nie dezawuowało do końca tradycji mitologicznej, a poglądy teoretyków i praktyków z tej dziedziny były zbieżne z koncepcjami dotyczącymi kaznodziejstwa.

Intencje, jakie towarzyszyły obcej światopoglądowo literaturze antycznej w toku kształcenia jezuickiego, zostały jasno określone przez założyciela zakonu, św. Ignacego Loyolę. W *Konstytucjach Towarzystwa Jezusowego* zawarł wyraźną instrukcję: „Z pogańskich ksiąg humanistycznych nie należy czytać niczego, co by się sprzeciwiało przyzwoitości. Poza tym Towarzystwo może się nimi posługiwać jakby łupami wyniesionymi z Egiptu”¹⁰. Zalecenia te powtarza wydana w 1599 roku ustawa *Ratio studiorum*, stanowiąca merytoryczną podstawę organizacji szkół różnego szczebla. W rozdziale zatytułowanym *Reguły profesora retoryki*, zawierającym wskazówki dotyczące nauczania wymowy, zaleca się, aby przy objaśnianiu mów oraz przygotowywaniu własnego tekstu retorycznego „brać z historii, mitologii, z wszelkiej erudycji wszystko, czym to miejsce można ozdobić”¹¹. Zasada „brania wszystkiego” i dostosowywania dowolnego materiału do potrzeb kształcenia jezuickiego, czyli adaptacji pod kątem nauki katolickiej (*accommodatio*), zyskuje również status reguły twórczej, realizowanej na przykład w poezji religijnej. Nie ma wątpliwości, że z taką samą intencją sięgają do mitologii autorzy kazań. Niewielka liczba przywołań tradycji mitologicznej może

⁸ Zob. T. BIEŃKOWSKI: *Kształtowanie publiczności literackiej w szkołach w Polsce w XVI i XVII wieku*. W: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*. Red. H. DZIECHCIŃSKA. Warszawa 1985.

⁹ Zob. np. J.A. CHROŚCICKI: *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*. Warszawa 1974.

¹⁰ *Ratio atque institutio studiorum SJ* czyli *Ustawa szkolna Towarzystwa Jezusowego* (1599). Wstęp i oprac. K. BARTNICKA i T. BIEŃKOWSKI. Warszawa 2000, s. 11.

¹¹ Tamże, s. 93.

wynikać jednak z tego, że zalecenia XVII-wiecznych teoretyków kaznodziejstwa są w tej kwestii bardziej powściągliwe niż metodyków jezuickich.

Prekursorska rozprawa Stanisława Sokołowskiego *Partitiones Ecclesiasticae* przedstawiała Biblię i tradycję patrologiczną jako jedyne wiarygodne dla kaznodziei chrześcijańskiego źródło inwencji oraz wzorów stylistycznych, stąd też została przez Dobrosławę Platt określona jako próba stworzenia takiej poetyki, która „do minimum ograniczyłaby wpływy pogańskiej literatury”¹². Na uwagę zasługuje metoda Sokołowskiego, który przedstawia projekt pozytywny, generalnie unikając konfrontacji tradycji chrześcijańskiej i antycznej (co znamy chociażby z rozpraw Sarbiewskiego). Ale i on nie stroni od wartościowania tradycji i argumentacji negatywnej, przekonując, iż sentencji nie należy zapożyczać od Demostenesa, Platona czy Cyncerona, ale od Dawida, Izajasza i Salomona¹³. Ostrzeżenie przed zgubnym wpływem autorów antycznych zawiera też wydane w 1597 roku *Theatrum seu potius officina concionatorum* Seweryna z Lubomla. Z kolei jednak Mikołaj Caussin, autor popularnego także w Polsce dzieła *De eloquentia sacra et humana*, które było przejawem i jednocześnie sumą nowych tendencji oraz podejścia do retoryki, przedstawia możliwości, jakie daje eksplorowanie literatury klasycznej w poszukiwaniu przykładów i wzorów użytecznych dla XVII-wiecznego kaznodziejstwa. Nie ogranicza się przy tym do problemów etycznych, lecz na materiale poezji antycznej omawia także kwestie stylistyczne, na przykład w rozdziale o stylach przedstawia metody opisu zewnętrznego postaci, odnosząc się do bóstw mitologicznych (Apollo, Kupidyn, Diana, Orfeusz i innych). Tym samym legalizuje użycie mitologizmu w kaznodziejstwie na różnych płaszczyznach tekstu.

„Inwencyje poetyckie”, czyli egzempla

Nie będzie zaskoczeniem stwierdzenie, że w siedemnastowiecznych kazaniach mitologizmy nadal stanowią głównie treść egzemplów. Niektóre z nich występują w formie znanej z tekstów średniowiecznych,

¹² D. PLATT: *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku: z dziejów prozy staropolskiej*. Wrocław 1992, s. 37.

¹³ W. RYCEK: *Rhetorica Christiana: teoria wymowy kościelnej Stanisława Sokołowskiego*. Kraków 2011, s. 197; zob. D. PLATT: *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku...*, s. 39.

czyli jako fragmenty narracyjne zakończone nauką moralną, uzupełnione komentarzem wyjaśniającym alegoryczne znaczenie postaci i zdarzeń, o których traktują. Antoni Węgrzynowicz opowiada pokrótce historię Apollina i Dafne, opatrując ją marginalną adnotacją *exemplum*¹⁴. (historie mitologiczne są opisywane w tym zbiorze również jako *figura* i *similium*, ale nie są to kwalifikacje konsekwentne). Bazyle Rychlewicz poprzedza zamieszczoną w *Kazaniach począwszy od Adwentu...* opowieść o sędziu Parysa odesłaniem do źródła („Owidiusz rzecz wdzięczną pisze”¹⁵), a następnie relacjonuje znaną historię, podając jej alegoryczne znaczenie. Obydwaj autorzy nie widzą potrzeby dokładnego relacjonowania opowieści, nie są one bowiem dla słuchaczy — jak w przypadku tekstów średniowiecznych — absolutną nowością. Poziom ogólności albo też wybiórczości, reprezentowany przez zdecydowaną większość odnotowanych przeze mnie egzemplów, każe sądzić, iż autor kazania miał na uwadze odbiorcę obeznanego z tradycją antyczną na średnim przynajmniej poziomie. Mógł zatem założyć, że niedopowiedziane fragmenty historii zostaną zaktualizowane w toku recepcji. Mitologia okazywała się tu niezastąpionym magazynem historii, które można było uruchomić w umyśle odbiorcy za pomocą niewielu słów, sygnałów wywoławczych, którymi są zazwyczaj nazwy osobowe.

Warto natomiast zwrócić uwagę na te przypadki, kiedy egzemplum mitologiczne zostaje wprowadzone do tekstu w nietypowy sposób bądź przekracza przeciętną dla tej formy objętość. Przykładowo dostarcza fragment kazania Bazylego Rychlewicza poświęconego gnuśności, który rozpoczyna się co prawda od przywołania nazwy osobowej, ale nie należy ona do tych najłatwiej rozpoznawalnych ani też nie dotyczy głównego bohatera przytaczanej historii:

Piszą o Omfale królowej lidyjskiej, że pewnego czasu jakiś bohater, wdziawszy na się lwią skórę, na głowę włożywszy szyszak, w rękę buzdygan, wszystek uzbrojony przybył do tej królowej, swój oddawał jej pokłon. A ona mu co? Każe mu z siebie te kawalerskie zrzucać stroje, a daje mu białogłowskie, aby je wdział na się szaty, bierze mu z rąk buzdygan, a daje mu kądziel i wrzecziono. O, jaki wstyd i konfuzja tego potkała bohatera! (BR 364)

¹⁴ A. WĘGRZYNOWICZ: *Kazań niedzielnych księga wtóra, to jest siedm kolumn domu mądrości duchownej albo pobożności alias o siedmiu cnotach chrześcijańskich*. Kraków 1713, kol. 305. Dalsze cytaty według tego wydania oznaczam skrótem AW II oraz numerem kolumny.

¹⁵ B. RYCHLEWICZ: *Kazania począwszy od Adwentu aż do Wielkiej Nocy*. Kraków 1698, s. 758. Późniejsze cytaty według tego wydania oznaczam skrótem BR.

Pozostawienie głównego bohatera anonimowym (przynajmniej na początku narracji) wynikać może oczywiście z przekonania, że odbiorcy go zidentyfikują lub — co bardziej prawdopodobne — jest podyktowane chęcią zbudowania swego rodzaju fabularnego napięcia, a zatem użyte w celach retardacyjnych. Kilka zdań później kaznodzieja pyta: „co to za bohater?” i natychmiast udziela odpowiedzi, która zawiera także wyjaśnienie znaczenia tego niechlubnego epizodu życia herosa w kontekście omawianego w kazaniu problemu. Tym razem imię głównego bohatera zostaje kilkukrotnie powtórzone w pozycji anaforycznej, równoważąc niejako brak na początku historii:

[...] to był Herkules. Herkules, ów odważny, nieustraszonego serca mąż i kawaler, którego dwanaście cały świat heroiczne i odważne celebry, depredykuje dzieła; ów Herkules z kawalerskiej obnażony zostawszy szaty, w jedną bojaźliwą i lękliwą z kądziela i wrzcionem przemienił się niewiastę: ów Herkules, który to *prius monstra superavit quam nosse posset*, o nim pisze *Tragaedius* [mowa o Senecie — przyp. M.W.] Ów Herkules, który jeszcze w kolebce węże dławiał, deptał i choć jeszcze niemowiętko z nimi jako dorodny mąż harcować umiał; który w samym biegu i pędzie z złotymi rogami na górze Menalo, ścigał, doganiał i zabijał łanie; który lwa niezmiernej wielkości na lesie Nemua nazwanym zabił i z niego skórę zdarszy, nią się odział [...]. (BR 365)

Podobnie jak wyjątkowe jest wprowadzenie nazwy osobowej głównego bohatera dopiero w toku opowieści, tak nietypowy jest jej rozmiar, znacznie przekraczający charakterystyczne dla kaznodziejstwa krótkie przywołania mitów. Tym razem Rychlewicz relacjonuje szczegółowo wszystkie prace Herkulesa oraz budzące podziw wiekopomne dokonania, aby tym dobitniej uwidocznic skalę jego moralnego upadku, którego przejawem jest zniewieszczenie (będące objawem degradacji również w innych mitach, np. o miłości Wenus i Adonisa). Ubolewając nad niefortunnym zakończeniem losów mitycznego bohatera, autor zwraca się do niego z pytaniem, jak do tego doszło. Nie jest to bynajmniej pytanie retoryczne, gdyż Herkules wyjaśnia swoją sytuację, nawiązując do głównego wątku kazania, czyli grzechu lenistwa:

O Herkulesie! I takeś po owych pracach i marsowych odwagach na żywopalenie siebie samego zasłużyłeś sobie, ale słyszę, że mi odpowiada: *ah non labores, non domita monstra, sed non plus ultra, hoc est pigritia, pigritia hanc mihi pyram accendit*. Ach,

biada mnie nieszczęśliwemu, nie prace, nie fatygi, nie uspokojone i zwyciężone monstra, ale ta na moich kolumnach *non plus ultra* inskrypcja, to jest lenistwo, lenistwo ten stos mi zapaliło. Złamałem w węzłach nienawiść, złamałem w łąni [...] łakomstwo [...] po tak wielu zwycięstwach nieszczęście moje, żem nieuważnie na kolumnach napisał *non plus ultra*, aż mnie złamało próżnowanie, pokonała mnie i zwyciężyła jedna *pigritia*, lenistwo, gnuśność, że będąc kiedyś *columna fortitudinis*, upadłem i naraziłem się na amory Omphales; na ostatek cuchnąć przez moją gnuśność i lenistwo, abym całą moją zgniłością nie zaraził świat[a], teraz goreję, palę się, piekę i smażę się w ogniu, na tym ognistym stosie. Inwencyja to, domyślicie się słuchacze, poetycka, ale to prawda, że na zmarłego, leniwego i gnuśnego nie może być lepsza *sepultura*, aby nie zaraził cały świat swoją gnuśnością, jako ogień. (BR 365—366)

Mimo braku sygnałów delimitacyjnych czy interpunkcyjnych nie trudno dostrzec koniec przytoczenia wypowiedzi mitycznego bohatera, ostatnie zacytowane zdanie zawiera bowiem zwrot do słuchaczy, uwagę o charakterze metatekstowym oraz komentarz kaznodziei do opowieści Herkulesa. Mimo iż jest to heros, który wcześniej pokonał niezliczone niebezpieczeństwa (w tradycji alegorycznej jego przeciwników, jak lwa nemejskiego, hydrę lernejską itd. interpretuje się jako uosobienia złych cech, a nawet wysłanników szatana) — pozornie bezzasadne byłoby więc zarzucanie mu lenistwa — to jednak późniejszym zachowaniem, kiedy osiadł na laurach i poddał się wdziękom niewieścim, przekreślił swoje wcześniejsze zasługi i zasłużył na karę. Częsta u Rychlewicza łacińska składnia powoduje niezamierzoną chyba w tym przypadku amfibologię: nie ma dla Herkulesa lepszego pogrzebu niż ogień (ponieważ niszczy doszczętnie), ale i zaraza (gnuśności) roznosi się jak ogień.

Charakterystyczne dla kaznodziejskiej retoryki jest zastrzeżenie, iż przywołana historia mitologiczna jest wymyślona („inwencyje poetyckie”), ale zawiera prawdziwe przesłanie; jak również to, iż autor powołuje się na klasyków (w tym przypadku na Senekę i, jak można się domyślić, jego dzieło *Hercules furens*), co ma sprawiać pozory erudycji, pomija natomiast milczeniem najbardziej prawdopodobne źródła bezpośrednie, czyli encyklopedie, zbiory exemplów, wzorniki kazań i inne tego typu „pomoce” zawierające gotowe przykłady argumentacji do wykorzystania, z których duchowni przejmowali nierzadko całe fragmenty tekstu, ograniczając swój wkład do przetłumaczenia ich na język polski. Na ogół trudno określić, jaka konkretnie publikacja posłużyła za wzór, jako że zawarte w nich przykłady były wielokrotnie

powielane. Przykładowo, te same wywody na temat przygód Herkulesa, wyliczenie jego dokonań, a także identyczne pytanie odautorskie skierowane do niego oraz odpowiedź bohatera, wraz z kluczowym dla tematu kazania pojęciem *pigritia* oznaczającym siódmy grzech główny, znaleźć można w łacińskim kompendium *Conciones dominicales academicae* Kaspara Knittela¹⁶. Opowiadanie historii Herkulesa *in extenso* było jednak — powtórzmy — nietypowe, nie tylko z powodu objętości egzemplum mitologicznego, ale także z uwzględnieniem jego specyfiki. Był to bowiem jeden z mitów najlepiej znanym słuchaczom a sama postać Herkulesa odegrała niebagatelne znaczenie w procesie „chrzczenia antyku”¹⁷. Na ogół w kazaniach opowieść mitologiczna jest przytaczana w takiej (i tylko takiej) długości, jakiej wymaga kontekst. Elementy pochodzenia mitologicznego i religijnego łączą autorzy kazań w zadziwiający nieraz sposób, wydobywając epizody odpowiadające tematyce i idei egzemplum oraz łącząc je na przykład poprzez wspólny atrybut. W *Kazaniu na dzień św. Katarzyny* Berarda Gutowskiego takim łącznikiem pomiędzy mitologią a hagiografią (a w dalszej kolejności także Biblią) są krople: najpierw oleju, następnie mleka. Tekst rozpoczyna się od przypomnienia biblijnej przypowieści o pannach mądrych i głupich (Mt 25), a symbolizujący mądrość olej pozwala przejść do głównej bohaterki, św. Katarzyny Męczenniczki, która żyła „w obfitości oleju boskiej miłości” (BG 397). Krople oleju kierują natomiast uwagę kaznodziei i słuchaczy w stronę mitu o powstaniu Drogi Mlecznej, która była „produktem ubocznym” karmienia piersią małego Herkulesa przez Junonę:

O Junonie wielce łaskawej i pełnej mleka bogini bajali coś poetowie, że gdy do piersi jej w śpiączki przysadzili bogowie Herkulesa, odrzuciła go i nie chciała go mlekiem swoim karmić, podobno dlatego, że nie własne dziecko albo też z jakiego respektu poczciwości swojej, a zatym z piersi jej wypadł deszcz perłowy, którym ziemię skropiwszy sama się przemieniła *in viam lacteam*, w mleczną niebieską drogę, która się często na wypogodzonym niebie na widok oczom ludzkim wydaje¹⁸.

¹⁶ K. KNITTEL: *Conciones dominicales academicae, per omnes anni dominicas distributae*. Praeae 1687, s. 190.

¹⁷ Zob. J. BANACH: *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*. Warszawa 1984, zwłaszcza rozdz. III: *Hercules Christianus, Hercules Gallicus, Hercules Germanicus*.

¹⁸ B. GUTOWSKI: *Kazania na niedziele całego roku, z przydatkiem po większej części na święta uroczyste kościelne i zakonne, także o męce Pańskiej na wtorki wielkopostne*. Warszawa 1696, s. 397. Późniejsze cytaty według tego wydania oznaczam skrótem BG.

Nawiązanie do Hery nie dziwi, jako że była to jedna z postaci mitologicznych o zaskakująco pozytywnych konotacjach w literaturze chrześcijańskiej, zważywszy na jej dawną, tradycyjną reputację mściwej i zazdrosnej żony. Jednak społeczna funkcja przypisana w mitologii, czyli bycie partnerką Dzeusa, predysponowała ją, na zasadzie analogii do Jowisza, do pełnienia roli odpowiednika Maryi lub przynajmniej świętej. Z tej przyczyny może stanowić punkt odniesienia dla biografii św. Katarzyny, a mit o karmieniu Herkulesa stanowi podstawę narracyjną dla hagiografii. Wydarzenia z życia świętej zostają przedstawione jako analogiczne do mitemów, z typową dla tego typu porównań amplifikacją: tak jak Junona odtrąciła herosa i nieumyślnie przyczyniła się do powstania nowej galaktyki, tak święta, „zdeptawszy więcej niż Herkulesa, bo cały świat podeptała [...], zaczynając łaską boską przemieniła się *in viam lacteam*: pełna mleka, pełna miłosierdzia ta ś[więta] panna, bo gdy mężnie szyję pod miecz tyrański schyliła, miasto ś[więtej] krwie mleko, jako deszcz perłowy, wytrysnęło” (BG 397). W tej perspektywie wydarzenia mitologiczne mają charakter prefiguracyjny, pełne znaczenie i sens uzyskują dopiero dzięki właściwej (czyli chrześcijańskiej) bohaterce. Aby podkreślić wagę cudu, jaki dokonał się przy męczeńskiej śmierci św. Katarzyny, Gutowski rozwodzi się nad pożytkami, jakie przynosi mleko, uważane za symbol pierwszego pokarmu i odnoszony przez to do Logosu, a także atrybut dobrobytu (wraz z miodem)¹⁹; nie stroni jednak od bardziej przyziemnych obserwacji, np. iż nie każdemu służy ten napój.

Inny przykład włączenia egzemplum mitologicznego do argumentacji zawiera kazanie Berarda Gutowskiego, w którym punktem wyjścia do rozważań jest fragment Ewangelii wg św. Jana mówiący o cudownym rozmnożeniu chleba. W nawiązaniu do tej przypowieści oraz przykładów z hagiografii, kiedy Bóg karmił ludzi na prośbę świętych lub ascetów, kaznodzieja buduje koncept, w którym pięć bochenków chleba pełni funkcję dyspozycyjną, a każda z kolejnych części jest rozwinięciem ich alegorycznego znaczenia:

Mam ja dla was wyzebranych pięć podpłomyczków, które już wam rozdawać poczynam. [...] Pierwszy podpłomyk albo chleb popielaty jest szczerą i prawdziwą pokutą w skruszonym sercu [...]. (BG 112)

¹⁹ Zob. np. „Mleko wam dałem, a nie pokarm stały, boście byli niemocni” (1 Kor 3,1 n.); „Zaprowadził nas na to miejsce i dał nam ten kraj opływający w mleko i miód” (Pwt 26, 9). Cytaty z Biblii według wydania: *Pismo święte Starego i Nowego Testament: Biblia Tysiąclecia*. Oprac. zesp. biblistów polskich. Wyd. 3 popr. Warszawa 1990. Zob. też. D. FORSTNER: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. i oprac. W. ZAKRZEWSKA, P. PACHCIAREK, R. TURZYŃSKI. Warszawa 1990, s. 461–465.

Następnie autor, odwołując się do hagiografii i legend, pokazuje, jaką rolę popiół może spełniać w życiu chrześcijanina zarówno w znaczeniu symbolicznym (jako swoiste *memento mori*), jak i — jeśli można tak rzec — dietetycznym, wynikającym z jego właściwości fizycznych. Niektórzy dosypywali popiół do swej strawy, aby uczynić ją gorzką i niesmaczną lub nawet niejadalną („w tym sobie smak pokładali, którego i żadne bydlęta kosztować nie chcą” [BG 112]); czynili tak znani asceci, np. św. Franciszek z Asyżu, św. Germanus (św. German z Auxerre), ale też mniej znane postaci, jak siostra Bartolomea z zakonu świętego Dominika w San Martina, która tak długo nie przychodziła na obiad z innymi mniszkami, „ażby co gorzkiego i przykrego wynalazła na zaprawę potrawy” (BG 112). Paganie natomiast, dodaje kaznodzieja, ołtarz, na którym składali ofiary bogini Junonie, zbudowali z popiołu. W konkluzji obydwie wątki zostają połączone: „Takie mają być i serca nasze, popielaste, za jeden ołtarz Bogu żywemu zgotowane, żebyśmy na nim ofiarowali gorzkości nasze” (BG 112). Mitologizm zostaje zatem użyty w argumentacji na tych samych zasadach, co motywy hagiograficzne i biblijne — jest to niewątpliwie niewyrażone wprost, ale istotne podniesienie wagi tej tradycji.

Niemniej jednak częściej historie mitologiczne stanowią materiał w argumentacji jako *exempla contraria*, wykorzystując fundamentalną opozycję prawdziwej i fałszywej religii. W jednym z kazań Bazylego Rychlewicza podejmuje jakże popularny w religijnym dyskursie temat rozwiązłości cielesnej, podkreślając, iż jest ona właściwa „bestyjom, zwierzętom i bydłom” (BR 43). Następnie kojarzy z nim biblijne i mitologiczne motywy przemiany człowieka w zwierzę, dając przy tym wyraz swoim wątpliwościom interpretacyjnym:

Nie wiem, w jakim to sensie pismo ś[w]. Daniel: 4 o Nabuchodonozorze królu powiada, że jakoby ludzką postradawszy postać, w bestyją się obrócić miał; *Et ex hominibus abiectus est, et foenum ut bos comedit*²⁰ „I od ludzi wyrzucony jest, i trawę jadł jako wół”²¹. Czy to podobna kiedy, aby człowiek miał ludzką stracić postać, a w jedno przemienić się bezrozumne bydło? Czy owe zmyślane w prawdziwe nie przemieniły się Owidiuszowe *Metamorphoses*: gdzie kompania Ulissesa w bestyje, a Domedeja w ptactwo się przemieniła; ale według dobrej filozofii nie że to być, aby jedna postać zwierzęca miała się przemienić w drugą, inszą postać zwierzęcą i z rozumnej miała się stać bezrozumną [...]. (BR 43)

²⁰ Cytat z Wulgaty (Dn 4,30); lokalizację podaje również kaznodzieja w marginalium.

²¹ Cytat w przekładzie Jakuba Wujka (Dn 4,33).

Przywołanie motywu mitologicznego nie ma w tym przypadku na celu pokazania analogii (jak we wcześniejszych przykładach opartych na następującym schemacie: zmyślenia to były co prawda pogańskie, ale dobrze ukazywały daną zasadę), lecz wyeksponowanie różnic: mitologia jest zmyśleniem, Biblia zawiera prawdę, a zatem metamorfozy były możliwe w mitach, natomiast cytowanego fragmentu nie można rozumieć dosłownie, ponieważ transformacja człowieka w zwierzę po prostu nie jest możliwa. Argumentacja układa się zatem w sylogizm: gdzie przesłanki („Pismo ś[więte] skłamać nigdy nie może” [BR 43], Pismo Świete mówi o zwierzęcym zachowaniu Nabuchodonozora) prowadzą do konkluzji: król nie mógł przemienić się w zwierzę, *ergo* należy ten fragment rozumieć alegorycznie. Warto zaznaczyć, że kaznodzieja polemizuje z tradycją egzegetyczną, przywołując interpretacje m.in. Orygenesisa i św. Hieronima; z perspektywy filologicznej w cytowanym przezeń fragmencie Wulgaty nie ma mowy o metamorfozie króla, lecz tylko o tym, że jadł i żył ze zwierzętami lub „jadł jako wół” (przekład Jakuba Wujka). Współcześni bibliści skłaniają się ku hipotezie, iż w ten sposób opisano obłęd króla, opisywany w podaniach ludowych (choć dokumenty historyczne przeczą istnieniu takiego epizodu)²².

Na podobnej zasadzie przywołuje Rychlewicz inny mitologizm, tym razem nie fabularny, lecz odwołujący się do cech postaci, a i odniesienie jest dość odległe, ponieważ jednym ze sposobów pochwały Matki Boskiej jest ukazanie jej jako nieskazitelnej nawet z (potencjalnej) perspektywy Momusa, uważanego za symbol krytykanctwa. Nazwa własna ‘Momus’ w najstarszym kanonie mitów odnosi się do córki (sic!) Nocy, uosobienia satyry²³, ale spopularyzowane zostało w starożytnej kulturze dzięki bajkom Ezopa, w których jest imieniem złośliwego i zgryźliwego osobnika płci męskiej, znanego z krytykanctwa. Z tego powodu został przegrnany przez Dzeusa (kiedy okazało się, że potrafi we wszystkim dostrzegać tylko wady i błędy²⁴), a jako przykład jego złośliwości i braku dobrej woli przytoczona zostaje anegdota, wedle której Momus, nie mogąc się dopatrzyć żadnej skazy na urodzie Afrodyty, zaczął narzekać, iż stuka sandałami²⁵. Echa tej bajki pobrzmiewają w kazaniu, w którym Rychlewicz poświęca jego charakterystyce sporo uwagi, co pełni funkcje retardacyjne. Określenie źródła („poetowie piszą” [BR 79]) oznacza, iż kaznodzieja traktuje tę opowieść jako zmyśloną, niemniej jednak uważa

²² Zob. *Pismo Świete Starego i Nowego Testamentu...*, s. 1038, przypis wydawców do Dn 4,22.

²³ Zob. *Momos* [hasło]. W: P. GRIMAL: *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Przekład zbiorowy pod kier. J. ŁANOWSKIEGO. Wrocław 1987.

²⁴ Bajka nr 100 w indeksie Perry’ego.

²⁵ Bajka nr 455 w indeksie Perry’ego.

za istotne przypomnienie paru przykładów zachowania Momusa, o którym pisze, „że to był wielki ludzkich obyczajów choćby najlepszych zębował cenzor i z samych bogów naśmiewca” (BR 79). Wśród jego ofiar znaleźli się najpotężniejsi bogowie, z Jowiszem i Neptunem włącznie, oraz Wenus, pod której adresem skierował ów absurdalny zarzut. Momus zostaje zatem przedstawiony jako osoba, która każdemu wytknie jakieś „ale” — z wyjątkiem Maryi, o czym kaznodzieja jest przekonany:

Niech sobie jako chce Momus swoich cenzuruje współbogów [...] i ich nagany i różne mankamenta przypisuje, i w jednym zarzuca ich *Ale*, w naszej bogini [...] *Dea Deorum*, chce mówić w Maryjej Pannie najmniejszej na makowe ziarno i na jeden atom nie upatrzy defektu i mankamentu, nic takowego nie znajdzie, co by wrodzonej jej piękności przeczyć i prejudykować miało [...]. (BR 80)

Wyraz ‘ale’, wielokrotnie powtarzany i wyodrębniony przez kaznodzieję także graficznie (poprzez kursywę i użycie wielkiej litery), jest w tym kazaniu słowem o znacznie głębszym znaczeniu niż wynikałoby to ze słownikowej definicji i kategorii gramatycznej, oznacza bowiem: grzech, skazę, wadę, zastrzeżenie, od którego wolna jest tylko jedna osoba: Maryja; pełni również funkcje retoryczne, wpływając na spójność i rytmizację tekstu. Jego funkcję w organizacji tekstu podkreśla zakończenie, pewien koncept, który — abstrahując od oceny wartości artystycznej — mocnym akcentem zamyka wywód kaznodziejski: „[...] abyśmy od wszego uczynkowego, śmiertelnego i powszedniego grzechowego byli uwolnieni Ale, niech prosi i błaga Boga poufale, PANNA bez *ALE*” (BR 82).

Wszechmocny Jowisz i ślepy Kupidyn

Podobnie jak w poezji, tak i w kaznodziejstwie nawiązania do mitów nie mają wyłącznie charakteru fabularnego, ponieważ mitologia już dawno przestała być tym, czym była na początku, czyli zbiorem opowieści (fabularność mitu jest jego warunkiem definicyjnym *sine qua non*), i przekształciła się w rezerwuuar zdarzeń fabularnych, postaci, rekwizytów, miejsc oraz wzorów zachowań. Zapoczątkowany w starożytności a kontynuowany w średniowieczu proces alegoryzacji mitologii doprowadził do jej defabularyzacji i unieruchomienia poszczególnych

składników²⁶. Sposób postrzegania mitów jako zbioru nazw własnych utrwały popularne w dawnych epokach słowniki, podające najczęściej również współczesne, alegoryczne znaczenia postaci, miejsc czy atrybutów. W rezultacie postać mitologiczna funkcjonować może w tekście literackim uboższa o pierwotny kontekst fabularny, za to bogatsza w znaczenia alegoryczne; jaka część tego potencjału semantycznego zostanie zaktualizowana, zależy już tylko od autora. Kazania dostarczają dowodów na wykorzystanie postaci bogów, bóstw czy herosów jako reprezentantów określonych postaw, zachowań lub cech charakterologicznych (Apollo jako wojownik, Herkules jako przykład męstwa itd.); niektóre z tych użyć są już na granicy frazeologizmu, a czasami mają wymiar humorystyczny, jak uwaga Rychlewicza o żonie, która nieprzychylnie odnosi się do swego małżonka i „jako Saturnus sępowato, marsowato na niego pogląda” (BR 335). Wykorzystanie mitologizmu w tej funkcji nie odbiega od konwencjonalnych zastosowań znanych z języka poetyckiego, w którym imię Wenus oznacza miłość, a porę dnia określa się poprzez położenie na nieboskłonie rydwanu Heliosa. Jakkolwiek warto je odnotowywać, bo są wyrazem przenikania tegoż języka do dyskursu kaznodziejskiego, to nie stanowią z pewnością *differentia specifica* literatury religijnej. Można jednak wskazać pewne postacie mitologiczne, których znaczenie daleko wykracza poza tak rozumianą funkcję stylistyczną i które odgrywają szczególną rolę w argumentacji. Do takich z pewnością należą Jowisz, Junona, Diana i Apollo, czyli postacie w staropolskim dyskursie religijnym funkcjonujące jako prefiguracje osób boskich.

W przypadku kazań nie można mówić o prostej substancywizacji, jaka cechuje teksty łacińskojęzyczne, tj. używaniu mitologicznej nazwy osobowej (najczęściej Jowisza, Jupitera) jako łacińskiego odpowiednika imienia Boga chrześcijańskiego. Zamiast tego kaznodzieje wykorzystują schemat stosowany w egzemplach: przywoływany mitologizm (wydarzenie, zasada, cechy postaci, jej zachowanie) jest co prawda zmyślony i najczęściej od razu opatrzony pejoratywną kwalifikacją, ale jednocześnie przydatny ze względu na swój wyraźny i znany przekaz oraz osadzenie w kulturze. Uruchamia się zatem mechanizm przeniesienia, umożliwiający swobodę interpretacyjną i będący, jak się wydaje, jedną z głównych przyczyn włączenia mitologii w argumentację kaznodziejską. O ile bowiem egzegeza biblijna wymagała odpowiednich kompetencji, wiedzy i autorytetu, o tyle w zakresie odczytywania i „uzupełniania” mitów nie obowiązywały żadne ograniczenia i reguły. Interpretacje

²⁶ O mechanizmie tego procesu pisała J. ABRAMOWSKA w artykule *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W: *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Studia. Red. J. ZIOMEK, J. SŁAWIŃSKI, W. BOLECKI. Warszawa 1992.

te można było następnie odnieść, *per analogiam*, do spraw wiary, jednocześnie unikając ewentualnego zarzutu o nieprawomyślność. Wszelkie wypowiedzi na tematy dogmatyczne wygłaszane były z nadzwyczajną ostrożnością, co poświadczają publikowane na początku zbiorów kazań *protestatio auctoris*, czyli oświadczenia autorskie potwierdzające zgodność głoszonych w kazaniach poglądów z Biblią i nauką Kościoła. Natomiast w przypadku bóstw czy motywów mitologicznych możliwe były różne modyfikacje i dopowiedzenia, odnoszone później do świata chrześcijańskiego. Zasadę tę stosuje w przedmowie *Do czytelnika* Bazyli Rychlewicz, opisując akcesorium Jowisza. Otóż — wedle kaznodziei — władca Olimpu dysponuje trzema piorunami o znaczących nazwach, którymi dyscyplinuje podległych sobie ludzi. I tak piorun pierwszy, *fulmen monitorium*, czyli napominający, za pomocą którego Jowisz „ostrzegał ludzi występnych, aby za grzechy swoje żałowali i pokutowali” (ten i następne cytaty: BR 4); piorun drugi to *fulmen comminatorium*, czyli grożący, którym rozgniewany bóg uderza w delikwentów jak w snopki zboża; wreszcie ostatni, *fulmen fulminatorium*, czyli piorun nad piorunami, albo, jak przekłada termin Rychlewicz — „piorun w rzeczy samej”, który był reakcją na uporczywą w zbrodniach „zakamiałłość i zatwardziałość”. Zgodnie ze schematem fałszywe/prawdziwe kaznodzieja przechodzi następnie do właściwego przedmiotu rozważań: „Baśnieć to i błędy pogańskie, ale to szczerą prawdą, że i Bóg nasz prawdziwy chrześcijański” ma trzy rodzaje piorunów, po czym odnosi te rodzaje do trzech zachowań Boga wobec grzeszników — od napominania do śmiertelnej kary. Nietrudno zauważyć, że opis akcesorium musi mieć swoje źródła w literaturze antycznej oraz, prawdopodobnie, późniejszej; sam kaznodzieja oznacza jako źródło w marginalium oraz w tekście głównym Senekę, jednego z uprzywilejowanych w tym obszarze piśmiennictwa staropolskiego pisarzy starożytnych. Problem rzeczywiście został poruszony w dziele *Questiones naturales*, w rozdziałach 41–46 księgi II, która w całości poświęcona jest naturze, właściwościom powietrza, grzmotu i błyskawicy. Seneka charakteryzuje trzy rodzaje piorunów, wyjaśnia ich działanie i precyzuje, którymi Jowisz uderza wedle własnego uznania, a do których potrzebuje zgody swoich doradców (wymagało tego użycie ostatniego pioruna). Najciekawsze jest to, że jako źródło tych wiadomości podaje Seneka wierzenia etruskie, których nie należy rozumieć dosłownie, albowiem „errat antiquitatis”²⁷, lecz traktować jako naukę moralną, mówiącą o sile strachu przed nieuniknioną karą. Dokładnie ten sam sposób myślenia i argumentacji przejmuje katolicki kaznodzieja, kiedy sąd Seneki o starożytności odnosi

²⁷ SENECA: *Quaestiones naturales*. Ed. T.H. CORCORAN. Harvard 1971, lib, 2, 42.

do mitologii, mówiąc o „błędach pogańskich”. Na każdym etapie za-
pożyczania z innej kultury działa zatem ten sam mechanizm alegorezy.

Postacią pod wieloma względami szczególną, nie tylko w obszarze kaznodziejstwa, jest Kupidyn²⁸. Najczęściej symbolizuje grzeszne
namiętności i popędy, uosabia zakazaną miłość. Do takiego znaczenia
nawiązuje się Berard Gutowski w kazaniu II *Na niedzielę wtórą Adwentu*,
poświęconym ślepotcie duchowej, sprawiającej, że człowiek przestaje
widzieć Boga. Wśród autorytetów, na które się powołuje, są pisarze
i filozofowie starożytni, m.in. Seneka, za którym kaznodzieja opowia-
da anegdotę o Diogenesie, zmodyfikowaną i zinterpretowaną na po-
trzeby tezy oraz z zastosowaniem symboliki solarnej, nierozzerwalnie
związaną z najwyższym bóstwem: Diogenes jest ślepy na słońce, czyli
prawdziwe światło (Boga), dlatego nawet w biały dzień musi oświetlać
sobie drogę kagankiem (błędnymi wierzeniami). Przykład mitologicz-
ny nawiązuje do tradycji ikonograficznej: „[...] starzy mędrcomie ma-
lowali Kupidyna z oczyma zawiązanymi, który świecę albo pochodnią
zapaloną trzymał w ręku. Prawdziwe symbolum grzesznego człowie-
ka: człowiek bowiem w grzechach, w złych bydlęcych namiętnościach,
pasjach i afektach ponurzony ma oczy zawiązane na słońce i światło
niebieskie” (BG 17). W poezji alegoryczny wizerunek Kupidyna jako
ślepego chłopca (lub z oczami przewiazanymi opaską) z pochodnią
uosabiał miłość, która może „zapłonąć” w każdym i nieoczekiwanie;
kaznodziejstwo (bo niewątpliwie nie jest to pomysł Gutowskiego) ko-
ryguje znaczenie tego obrazu, wykorzystując tę samą symbolikę, co we
wspomnianej anegdocie: bożek jest ślepy na światło słoneczne (Boga),
„ale widzi ogień, którym w nocy świecą”, a zatem światło diabelskie —
pochodnię. Kupidyn staje się zatem w tym ujęciu figurą grzesznika,
co potraktować można jako rozszerzenie i uniwersalizację znaczenia
alegorycznego, jednak bez zmiany wartościowania: nadal jest to postać
symbolizująca grzech, niekoniecznie natomiast musi on dotyczyć sfery
erotycznej.

Warto zwrócić uwagę na odmienne i niespotykane raczej w innych
typach barokowego piśmiennictwa włączenie postaci mitologicznego
bożka w tok religijnego wywodu. W *Kazaniu traktującym o potrzebie
zachowania cierpliwości, gdy umierają przyjaciele*, dziatki Węgrzynowicz
opowiada anegdotę o cesarzu Augustie, który „na ulżenie żalu swe-
go po śmierci kochanego synaczka, miał srebrną statuetkę Cupidina, *ad
vivum* reprezentującego osobę zmarłego syna; z oną tedy statuą, ja-
koby z żywą, często się cesarz pieścił, onę całował”. Opisana sytu-
acja w innym kontekście mogłaby z powodzeniem służyć za przykład

²⁸ Szerzej o tej postaci piszę w części III książki, w rozdziale: *Słodki i okrutny. Wizerunek Kupidyna w poezji staropolskiej*.

negatywny, ukazujący bałwochwalstwo pogan (takich uwag w kazaniach nie brakuje), jednak tym razem autor zachęca rodziców zmarłych przedwcześnie dzieci do podobnego postępowania: „Macie już nie bajecznego Cupidina, ale kochającego was Zbawiciela ukrzyżowanego, umarłego; jego obraz w wasze domy wprowadzajcie, przed nim żale swoje [...] składajcie” (AW II 398). Dość ryzykowna zachęta do kultu Chrystusa niejako w zastępstwie miłości do utraconego dziecka opiera się na analogii postaci Kupidyna i Dzieciątka Jezus. Dla współczesnego czytelnika byłoby to zestawienie prawdopodobnie dość szokujące, natomiast w XVII wieku wpisywało się w mającą długą tradycję metody odczytywania mitów jako paraboli historii świętej, a wybranych postaci jako prefiguracji samego Chrystusa. Najczęściej w tej funkcji występował Apollo, Herkules, Orfeusz lub Odyseusz, ale w zacytowanym fragmencie nie powinna dziwić obecność Kupidyna, jeśli mamy na uwadze jego chrześcijańskie wcielenia — jako Amora Bożego, czy też „Kupidyna niebieskiego”, jak nazywa go Maciej Kazimierz Sarbiewski²⁹.

„Jako pisał Pausonias” Erudycja i quasi-erudycja

Pożądaną cechą siedemnastowiecznego kaznodziejstwa była jego erudycyjność. Erudycyjność, jak wykazał Wiesław Pawlak, często bardzo powierzchowna i iluzoryczna, czerpiąca w istocie z ówczesnych encyklopedii wiedzy, a nie źródeł, jak mogło wynikać z uwag zawartych w tekście bądź adnotacji marginalnych³⁰. Nie inaczej jest w przypadku argumentacji opartej na przykładach mitologicznych; nawet najpopularniejsi autorzy, jak Wergiliusz czy Seneka, cytowani są nieraz z drugiej ręki. Samo ujawnienie źródła inwencji w przypadku, gdy nie jest nim wyłącznie tekst oryginalny, ma znaczenie perswazyjne. Za przykład niech posłuży kazanie Antoniego Węgrzynowicza, w którym autor dowodzi konieczności jak najczęstszego przystępowania do komunii. Dla zobrazowania oczyszczającej i uświęcającej mocy sakramentu używa

²⁹ M.K. SARBIEWSKI: *Dii gentium. Bogowie pogan*. Przeł. i wstęp K. STAWECKA. Oprac. K. STAWECKA, S. SKIMINA. Wrocław 1972, s. 177.

³⁰ Zob. W. PAWLAK: „O pewnym sposobie naszych literatów, że przy niewielkim czytaniu mogą się łatwo wielkimi erudydami pokazać”. *Kompendia jako źródło erudycji humanistycznej*. W: *Staropolskie kompendia wiedzy*. Red. I.M. DACKA-GÓRZYŃSKA, J. PARTYKA. Warszawa 2009.

argumentu z podobieństwa, oznaczając go na marginesie łacińskim skrótem *Simil.*:

Ta przenajświętsza krew sprawuje to, że w nas pokazuje się królewski obraz: ta krew piękności, zacności, dusze niezwydłe zachowuje. Którzy tej krwi stają się uczestnikami, z aniołami, z archaniołami i mocarstwy niebieskimi zabawiają się, w samą królewską Chrystusową szatę przybrani. Dla objaśnienia tej materii, podobieństwem przychodzi mi na myśl owo lubo bajeczne u poetów pogańskich źródło *Canathus* nazwane, w którym (jako pisze Pazuonias), Juno owa sławna i znajoma pogańskim bogom z urody swojej, co rok kąpiąc się odmładniała i znowu panną się stawała; przeto też sama ona godną była stać się królową wszystkich bogów, jako sama o sobie mówi *apud Vergil.* (AW II 305)

Wskazany tu Pazuoniasz, grecki geograf z II w. n.e., krótką notatkę na temat mitycznego źródła o cudownych właściwościach przekazał w tekście zawierającym relacje z jego licznych podróży, uzupełnione informacjami o charakterze historycznym, obyczajowym i religijnym, które to dzieło na przestrzeni wieków pełniło funkcję swoistego przewodnika turystycznego — mowa o *Periegesis tes Hellados* (*Wędrowki po Helladzie*)³¹. Natomiast wykorzystanie tej informacji w dyskursie religijnym należy do innego autora, co Węgrzynowicz zaznacza w dalszej części wywodu:

W tym bajecznym źródle Corn[elius] a Lap[ide] upatrzył jakieś podobieństwo do *Przenajświętszego Sakramentu* [...], albowiem coś się też podobnego dzieje z przystępującymi do *Przenajświętszego Sakramentu*, co się działo według imaginacji poetyckich z Junoną [...]; nabywała ona dostojności i panieńskiej, i królewskiej w onym źródle; nabywają daleko prawdziwiej i doskonalej z używania *Przenajświętszego* Sakramentu obojga tego [...]. (AW II 305)

Cornelius a Lapide, holenderski jezuita i egzegeta (1567—1637), autor komentarzy do wszystkich kanonicznych ksiąg biblijnych poza

³¹ „Dwa są porty w Nauplii oraz źródło zwane Kanatos. Tu, według legendy Argiwów, Hera przez doroczną kąpiel odzyskiwała dziewictwo. Wiadomość pochodzi z tajemnic misterii, które oni sprawują na cześć Hery” (ks. 2, 38:2) — *W świątyni i w mieście. Z Pauzaniasza Wędrowki po Helladzie księgi I, II, III i IV*. Przeł., wstęp, kom. historycznoliteracki J. NIEMIŃSKA-PLISZCZYŃSKA; kom. archeologiczny B. FIŁARSKA. Wrocław 1973, s. 247.

Księgą Hioba i Księgą Psalmów, należy do najczęściej przywoływanych autorytetów w dziele polskiego kaznodziei³².

Inny przykład realizacji tej samej metody dwustopniowego przywołania źródła zawiera kazanie Węgrzynowicza pt. *Chronić się okazji do nieczystości*. Parafrazując słowa z Księgi Habakuka, iż od wszelkich pokus i nieczystości należy uciekać jak jeleń na rączych nogach (Ha 3,19), dodaje do argumentacji, podobnie jak poprzednio, przykład z podobieństwa (z towarzyszającym mu marginalium zawierającym wspomnianą terminologię):

Na objaśnienie tego piękne podobieństwo albo *symbolum*. *Author Mund[i] Symbolic[i]* upatrzył w poetyckich bajkach. Imaginowali sobie poganie o pewnej wielkiej pocziwości damie Daphnes nazwanej, że ta mając napaść od Apollina i postrzegszy go zdaleka, chcąc ochronić cnoty swojej uciekać przed nim poczęła, a gdy on mocno jej doganiał, inaczej radzić sobie nie mogąc, mocą bogów przemieniła się w drzewo laurowe; które drzewo było *symbolum* zwycięstwa i nim skronie zwycięzców Rzymianie koronowali. Stąd symbolista namalowawszy tę historyję napisał *lemma* nad nią. *In fuga victoria*. (AW II 206)

Kaznodzieja dodaje, że już poganie traktowali ucieczkę jako zwycięstwo, jeśli podejmowano ją w celu zachowania cnoty. Przykład mitologiczny kończy zgodnie ze stosowaną wielokrotnie zasadą — od zmyślenia należy przejść do prawdy: „Dawszy pokój pogańskim dowcipnym inwencjom, z przykładów prawdziwych chrześcijańskich obaczyć to możemy” (AW II 206); te drugie, zaczerpnięte z Biblii, oznacza na marginesie jako *exempla*. Wymienione w cytowanym fragmencie dzieło to wielokrotnie przez Węgrzynowicza przywoływane kompendium emblematyczne *Mundus Symbolicus*, które w księdze III, traktującej o bogach, bohaterach oraz ludziach z historii pogańskiej (*ex historia profana*) i świętej, zawiera niewielki rozdział zatytułowany *Daphne* wraz z cytowaną *lemmą* i komentarzem³³.

Obydwa przywołane przykłady odzwierciedlają obecną nie tylko w pismach Węgrzynowicza tendencję: bazujący na mitologizmie argument z podobieństwa będzie mocniejszy, jeśli wesprze go dodatkowy

³² Zob. M. WALIŃSKA: *Zelotypia jako grzech śmiertelny: Antoniego Węgrzynowicza kazanie o nieuzasadnionej zazdrości w małżeństwie*. W: *Sarmackie theatrum*. T. 7: *W kręgu rodziny i prywatności*. Red. M. JARCZYKOWA i R. RYBA. Katowice 2014, s. 160–173.

³³ F. PICINELLI: *Mundus Symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis eruditionibus ac sententiis illustratus*. Coloniae Agrippinae 1681, s. 154–155.

argument *ex auctoritate*. Odwołanie do źródła ma zatem charakter dwustopniowy: cytatorowi lub częściej — parafrazy z autora antycznego towarzyszy nowożytna interpretacja, zwykle w istotny sposób odbiegająca od pierwotnej wymowy mitycznej opowieści. Autorytet komentatora usprawiedliwia wykorzystanie danego mitologizmu w kazaniu, a jednocześnie bywa maskowaniem wspomnianej pozornej erudycji, gdyż — tak jak w przypadku drugiego przykładu — nie wymaga ani sięgania do tekstu antycznego, ani *de facto* jego znajomości.

Każdemu, kto chce pochwalić się rozległą wiedzą, ale wybiera drogę na skróty, czytając streszczenia zamiast Homera, zdarzają się kompromitujące błędy, obnażające faktyczny poziom znajomości danego obszaru literatury czy historii³⁴. Nie inaczej jest w przypadku kaznodziejstwa. Sprawniejsi i bardziej wykształceni autorzy — jak Węgrzynowicz — nawet kiedy korzystają ze źródeł pośrednich, czynią to ze zrozumieniem materii. Mniej obeznani z kulturą antyczną, a zwłaszcza z obfitością mitologicznych nazw własnych oraz ze skomplikowanymi relacjami i koligacjami mitycznych bohaterów, prędzej czy później mylą przydomki, atrybuty lub kompetencje bóstw. Przykładem takiego pomieszania postaci i wątków jest fragment kazania Berarda Gutowskiego: „Nie darmo Prozerpina córy swojej Cerery bogini żyźności niechciała dać w małżeństwo Marsowi, bo co Ceres przez łaskawe influencje da w zasianych polach pożytku, to Mars wszystko poje; ostatek zdepcze i końskimi stretuje kopytami” (BG 134). Sens tej wypowiedzi jest zrozumiały, jeśli pozostaniemy przy znaczeniu symbolicznym poszczególnych postaci: Prozerpiny (Persefony) jako bogini życia i śmierci (co samo w sobie jest już daleko idącym rozszerzeniem jej pierwotnych kompetencji, znanym jednak w tradycji interpretacyjnej), Ceres — bogini płodności, urodzaju oraz Marsa — boga wojny i zniszczenia. Jednak zaangażowanie ich w przedstawioną sytuację, włącznie z odwróceniem relacji pokrewieństwa, jest znaczącym odstępstwem od tradycji, wynikającym bądź z niewiedzy, bądź z lekceważenia: skoro wszystko traktujemy jako „inwencyje poetyckie”, to nie ma obowiązku trzymania się faktów.

Natomiast ewidentnym błędem jest użycie nazwy osobowej w toku dywagacji Berarda Gutowskiego nad możliwością metamorfoz w kon-

³⁴ Zob. np. J. MALICKI: *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej*. Katowice 1980, s. 130; C. BACKVIS: *Niespodzianki barokowej mitologii: obdarzone skrzelami Napeje Samuela Twardowskiego*. Przeł. E.J. GŁĘBICKA. W: TEGOŻ: *Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze*. Wybór i oprac. H. DZIECHCIŃSKA i E.J. GŁĘBICKA. Warszawa 1993, s. 72–76; M. WALIŃSKA: *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Rekonesans*. W: *Sarmackie theatrum*. T. 3: *Studia historyczno-literackie*. Red. R. OCIECZEK i M. WALIŃSKA. Katowice 2006, s. 78–96.

tekście interpretacji snu Nabuchodonozora. Kaznodzieja wspomina o miejscu, „gdzie kompania Ulissesa w bestyje, a Domeđeja w ptastwo się przemieniła” (BR 43). Brak powodów, aby dopatrywać się w tym przypadku celowego działania; skąd zatem wzięła się owa „Domeđeja” czy Diomedea? Trudno będzie odpowiedzieć na to pytanie, można jednak spróbować odtworzyć mechanizm powstania błędu. Nazwa ta jest używana w odniesieniu do wyspy (łac. *Isla Diomedea*), na której według jednej z wersji mitu miał zostać pochowany Diomedes, bohater trojański, należący do najbliższych towarzyszy Ulissessa; według Roberta Gravesa była to jedna „z wysp noszących obecnie nazwę Diomedyskich”³⁵. Wyspy miały być także miejscem pobytu towarzyszy króla, którzy po jego śmierci zamienieni zostali w łabędzie i tam zamieszkaali. Píše o tym także Natalis Comes, autor bodaj najpopularniejszego w XVI i XVII wieku słownika mitologicznego: „[...] in cygnos aves canoras suis conversi, quod accidit in insula Diomedea vocata [...], quae dictae sunt postmodo insulam vocatam”³⁶. Z kontaminacji tych danych, odnoszących się do przemiany ludzi w ptaki oraz — prawdopodobnie — z mylnego, być może pospiesznego, odczytania nazwy ‘Diomedea’, które jest przymiotnikiem w mianowniku liczby mnogiej, a tymczasem zostało odczytane jako rzeczownik rodzaju żeńskiego w liczbie pojedynczej, Rychlewicz powołał do istnienia nową postać oraz przypisał jej metamorfozę, która się nie wydarzyła. Dla uwiarygodnienia swoich słów powołał się na *Przemiany* Owidiusza, w którym imię Diomedesa (a nie Diomedei, rzecz jasna) wzmiankowane jest tylko raz, w kontekście zbroi, którą miał otrzymać Odyseusz (ks. 13, w. 100). Ten po dwakroć fałszywy mitologizm jest produktem stereotypowego myślenia językowo-kulturowego, wspartego przekonaniem, iż nie istnieje obiektywna „prawda mitologiczna”.

Potwierdzenie tych obserwacji znajdziemy także w kazaniach spoza określonego w tym studium materiału, które — poprzez bliższy związek z klasyczną tradycją retoryczną — zawierają więcej odwołań mitologicznych (np. kazania pogrzebowe). W *Nagrobku Osmanowi cesarzowi tureckiemu* Fabian Birkowski wieszcz zmarłemu znany z mitologii los, ten trafia bowiem do piekła, gdzie go „sępy i harpie piekielne, jako Prometeusza bezbożnego, kłują”³⁷. Obraz piekła-Hadesu jest ugruntowany w tradycji chrześcijańskiej, zwielokrotnione sępy i dodane harpie uznać możemy za hiperbolizację, natomiast umieszczenie Prometeusza

³⁵ R. GRAVES: *Mity greckie*. Przeł. H. KRZECZKOWSKI. Wstęp A. KRAWCZUK. Warszawa 1967, s. 599.

³⁶ N. COMES: *Mythologiae, sive explicationae fabularum libri decem*. Patavii 1616, s. 380. Współcześnie wyspami Diomedesa nazywa się wyspy pomiędzy Alaską i Rosją.

³⁷ F. BIRKOWSKI: *Kazania*. Wybór i oprac. M. HANCAKOWSKI. Kraków 2003, s. 24.

w Podziemiu, zamiast na skałach Kaukazu, jest już istotną innowacją, choć i za nią stała z pewnością potrzeba amplifikacji: jakby sam los bohatera nie był dość okrutny lub jakby w Hadesie nie można było znaleźć wystarczająco dużo kar noszących znamiona tortur. Podobną motywację można rozpoznać we fragmencie *Kokoszy* Jacka Mijakowskiego, w którym autor z rozmachem nakreśla potencjalną krzywdę, jakiej doznać mógłby poddany od przełożonego (ta część kazania dedykowana jest włodarzom miejskim), przywołując kilka wątków mitologicznych. Ewentualny plenipotent zostaje porównany do Saturna, „który własne dzieci gryzł i targał”, oraz Cerbera — „Tantalusowego sępa, który [...] co godzina serce żarł i skubł z niewypowiedzianą boleścią”³⁸. Mijakowski dokonuje kontaminacji dwóch wątków (Tantala i Prometeusza) i trudno orzec, czy jest to wynik niewiedzy, nonszalanckiej, czy cechy stylu kaznodziei, który w podobny sposób urozmaicał wątki hagiograficzne³⁹.

Errat antiquitas: aksjologizacja mitologii

Autorzy kazań nie są łaskawi dla tego obszaru tradycji antycznej i chociaż przykłady mitologiczne okazują się przydatne w perswazji, to ocena bóstw i historii z ich udziałem pozostaje negatywna. Przejawia się ona najczęściej poprzez nacechowane słownictwo: mity to wspomniane „imaginacje poetyckie”, „pogańskie bajki”, „poetyckie bajki” (Węgrzynowicz, Gutowski), „bajka” (Gutowski), „baśniec to i błędy pogańskie”, „bajkać to”, „babskie owe gusła, superstycje abo zabobony” (Rychlewicz). Fałszywość wierzeń antycznych podkreślają kaznodzieje zwłaszcza w antytetycznym zestawieniu z historiami biblijnymi lub hagiograficznymi. Zastrzeżenia te stanowią formę zdystansowania się wobec określonej tradycji, a równocześnie podkreślenie opozycji pomiędzy tym, co pogańskie, czyli fałszywe a chrześcijańskie, czyli prawdziwe. Ta różnica jest często eksponowana w egzemplach, nie tylko w przypadkach dwu- czy wielostopniowego przywoływania źródeł, ale również w momencie przejścia od opowieści do jej alegorycznego wyjaśnienia. Deklaracja wyboru „właściwej” historii bywa wpleciona w tok wywodu (np. „co zmyśliły poetyckie baśnie, to się weryfikuje przy postanowieniu

³⁸ J. MIJAKOWSKI: *Kokosz panom krakowianom w kazaniu za kolędę dana*. Oprac. R. MAZURKIEWICZ. Warszawa 2008, s. 74.

³⁹ Dodając na przykład sensacyjne szczegóły, nieznanne z innych źródeł: „Eu-femija święta z Małgorzatą nosy sobie poucinały dla panieństwa” (tamże, s. 121).

Najświętszego Sakramentu” [BR 758]), ale najczęściej przyjmuje formę powtarzalnego schematu:

To bajka i szczyry wymysł poetycki. Ale to istna prawda [...] [co piszą o św. Katarzynie]. (BG 397)

Bajka i to [...], że tam *apud Rhodios* szczerozłote za faworem Jowisza ludziom spadały z górnego nieba deszcze [...]. Ale to oczywista i jasna prawda, [...] że bez twardego, fatyg, prac, żelaza i kamienia, bez krwawych potów, [...] trudno dostąpić rozkoszy, delicii, bogactw, dóbr i takich *proemium*. (BR 456)

Ocenie kaznodziejów podlegają nie tylko historie mitologiczne służące za egzempla (oraz *exempla contraria*), lecz także bogowie antyczni *in gremio*, reprezentujący religię pogańską. Formułując o nich opinie, kaznodzieje powołują się na stale obecną w Biblii krytykę bożków pogańskich. Autorzy biblijni mają zwykle na myśli religię babilońską lub egipską, jednak to samo wyrażenie użyte w tekstach kazań odnosi się również (a czasem, jak wynika z kontekstu, wyłącznie) do mitologii. Jest to specyficzny rodzaj aksjologizacji, prowadzący do desakralizacji i deprecjacji bóstw antycznych; przedstawia się ich jako bożki fałszywe, ślepe, co to „oczy mają prochem zakurzone” (BG 87), zatem „rujnujcie, obalajcie fałszywe nieme bożki pogańskie” (BG 183). Wzorem takiego podejścia jest ostatni rozdział Księgi Barucha zwany *Listem Jeremiasza*, niebędący pierwotnie częścią tej księgi biblijnej i odbiegający stylem oraz tematyką od jej pozostałych pięciu rozdziałów⁴⁰. Jego treść stanowi krytyka babilońskich bożków pogańskich, tendencyjnie utożsamionych z wyobrażającymi ich posągami — nieożywionymi, zakurzonymi, zjadanymi przez robactwo i bezbronniymi w razie ataku. Co ciekawe, według współczesnych badań autor *Listu* (nie był nim ani Baruch, ani tym bardziej Jeremiasz) inspirował się prawdopodobnie źródłami greckimi, na co wskazuje zasadnicza, środkowa część tekstu, będąca satyrą na bożki, ale bez towarzyszącej zwyczajowej pochwały jedynego Boga, mająca zatem w istocie wydźwięk ateistyczny⁴¹. Bezpośrednio do tego tekstu (oraz do przypowieści o ślepym [Łk 18]) nawiązuje Berard Gutowski w *Kazaniu na niedzielę pięćdziesiątnicę*:

Animując kiedyś i utwierdzając żydostwo naród swój Jeremiasz prorok w niewoli babilońskiej, aby się fałszywym bogom

⁴⁰ O tekście pisze M. Wojciechowski: *Tak zwany List Jeremiasza (Ba 6). Pochodzenie, forma i przesłanie*. „Biblica et Patristica Thoruniensia” 2014, t. 7, nr 2.

⁴¹ Zob. tamże, s. 113–115.

pogańskim nie kłaniali i nie czynili żadnych ofiar jako niemym i ślepy, i chcąc na oko pokazać ślepotę ich, tym ich konwikuje: *Oculi eorum pleni sunt pulvere*. Przypatrzcie się jeno dobrze, ato oczy mają prochem zakurzone; a jakoż widzieć mogą? a zatym ślepyi są; nie kłaniajcie się im, ale kłaniajcie się Bogu żywemu i widzącemu. Bożkowie ci, kogóż nam barziej wyrażają? Tylko świat, ciało i czarta, a potym ludzi światowych, ludzi w świecie i marnościach utopionych, których jako bożków adorujecie [...]. (BG 87)

A zatem „ślepe bożki” to symbol ludzi zaślepionych — jak pisze Gutowski, tłumacząc słowa św. Augustyna — „afektem do rzeczy doczesnych, do marności światowych”.

Warto natomiast wspomnieć o krytyce *deos falsos* z innej perspektywy, z wykorzystaniem autorytetów starożytnych oraz — co już może być zaskoczeniem — stereotypów ludowych. Bazyli Rychlewicz pisze:

O swoich fałszywych zmyślonych Plutarchus ten zostawił skrypt bożkach, *sero molunt deorum molae*, nierychło, niepospiesznie mieli bogów [...]. Takich sobie i insze ślepe bez oświecenia boskiego zmyślało pogaństwo bożków, kiedy chciało. [...] Niech ustąpią ci strugani już nie bożkowie, ale raczej *sine sensu et ratione* Maćkowie, nie już wolni sobie bogowie, ale raczej w ołowiach leżący niewolnikowie naszemu prawdziwemu i wolnemu sobie Bogu [...]. (BR A2, 3)

Starogreckie przysłowie „Boże młyny mieli powoli”, współcześnie, w potocznej świadomości, często mylnie identyfikowane jako powiedzenie o proveniencji ludowej (staropolskiej) lub biblijnej, pojawia się w dziele Plutarcha *De sera numinis vindicta* (*O odwlekaniu kary przez bogów*)⁴². Tematem dialogu jest teodycea: problem bezkarności zła; może więc dziwić, iż tekst ten nie został nigdy wykorzystany przez Ojców Kościoła⁴³. Łacińska wersja, którą cytuje Rychlewicz, została spopularyzowana przez Erazma z Rotterdamu w *Adagiach* (AD 3382: *Sero molunt deorum molae*⁴⁴) i z pewnością to jest bezpośrednie źródło „erudycji”

⁴² Przekład polski: PLUTARCH: *Moralia* (Wybór). T. 2. Przeł., oprac., wstęp: Z. ABRAMOWICZÓWNA. Warszawa 1988; zob. też: *Młyn* [hasło]. W: W. KOPALIŃSKI: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1991.

⁴³ Pisze o tym we wstępie do przekładu Zofia Abramowiczówna w: PLUTARCH: *Moralia*..., s. 78–80.

⁴⁴ ERASMUS ROTTERDAMUS: *Adagia quaecumque ad hanc diem exierunt*. Florentiae 1575, s. 1097.

kaznodziei, który wskazuje jako autora tych słów greckiego pisarza, później w marginalium odsyła czytelnika do *Saturnaliów* Makrobiusza, natomiast skrzątnie pomija nazwisko holenderskiego humanisty. Niecodziennym urozmaicheniem jest natomiast sięgnięcie do języka potocznego i wykorzystanie znaczenia imienia 'Maciek', popularnego w warstwie chłopskiej i stąd funkcjonującego w ówczesnej polszczyźnie jako przezwisko lub wręcz, co odnotowuje Samuel Adalberg, synonim przymiotnika 'głupi'⁴⁵.

Krytyka religii pogańskich w siedemnastowiecznych tekstach perswazyjnych nie wynika z poczucia rzeczywistego zagrożenia ze strony bożków greckich, egipskich i babilońskich; jeśli już, to są nim ruchy innowiercze. Chodzi raczej o dezawuację tradycji mitologicznej jako bezużytecznej, a nawet szkodliwej, bo zajmującej umysł niepotrzebnymi i nieracjonalnymi historiami:

Pozwolę i na to, że masz dobrą w głowie poetykę; pokaż mi, coć też w twoim fruktyfikuje mózgu: wiedzieć, że Actaeon stał się jeleniem, Niobe kamieniem, Daphne laurowym drzewem; co za pożytek stąd masz wiedzieć, że Deucalion posiał na roli kamienie, a z niej zbierał ludzkie wiedzieć, że Cadmus na ziemi swoje rzucił, żeby a z nich stali się zbrojni kawalerowie, co stąd za obrada wiedzieć, że Bacchus był to wielki łapikufel i obżerca, który wszystkiego świata winne, piwne, gorzałczane, miodowe, jak płatem wytarł, powytrząsał i wypróżnił statki, beczki i kufy. Co za chwała stąd wiedzieć, że Argus z samych uformowany oczu jest jakoby jednym gwiazdycznym niebem, Briareus zaś, który miał pięćdziesiąt głów, a sto rąk gęstym lasem; wiedzieć, że Jowisz wszystkich niecnót był magistrem, Mars zaś wszelakich diffydecyj, utarczek, wojen podnieta; wszystkie te jako poetyckie baśnie i wymysły z jednym *non sum*, chcę mówić: niczym, kompanikę nierozdzielną prowadzą. (BR 116)

Perswazyjny przekaz wywodu o bezużyteczności „poetyki” (Rychlewicz nazywa w ten sposób zmyślenia poetyckie, czyli, jak można się domyślać, poezję mitologiczną) osłabia jednak nieco fakt, iż jest częścią szerzej zakrojonej krytyki wszelkiej aktywności umysłowej człowieka poświęconej czemukolwiek innemu, co nie jest studiowaniem Słowa Bożego: gramatyce, retoryce, fizyce, a nawet medycynie. W innym miejscu kaznodzieja w bardziej oczywisty sposób stawia poznawanie mitologii na równi z innymi szkodliwymi rozrywkami: „Nie masz czasu do służ-

⁴⁵ Zob. S. ADALBERG: *Księga przysłów, przypowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich*. Warszawa 1889–1894, s. 749.

by Bożej [...]. Ale mamy czas pełnić i wysuszać kufle i kieliszki, mamy czas czytać księgi pogańskie, luterskie, kalwińskie [...]" (BR 66).

Antoni Węgrzynowicz przestrzega wiernych już nie tylko przed czytaniem pogańskich książek, ale gani zwyczaj inscenizacji i maskarad mitologicznych praktykowanych przy różnych okolicznościach życia publicznego i prywatnego jako aktywności odciągających od spraw religijnych: „A co gorsza; przy pańskich niektórych dworach, wymyślili sobie podczas postu świeckie dialogi, sceny, pogińskich [!] bajek reprezentacje: na których (pożał się Boże) bałamuctwach, (a raczej rzekę) obrazach boskich przesiadają poście i trawia ten czas, który trzeba było strawić w kościele na kazaniach" (AW II 144).

Byłoby jednak niesprawiedliwym uproszczeniem twierdzić, iż każdy sąd na temat tradycji mitologicznej jest jednoznacznie negatywny. Zdarza się, że kaznodzieja wskazuje na fałszywość wierzeń pogańskich, zarazem jednak dostrzega ich rolę jako zaplecza terminologicznego wykorzystywanego w opisie zjawisk przyrodniczych i fizycznych. Nazwy mitologiczne na stałe zadomowiły się w astrologii i do tego obszaru panowania tradycji antycznej odnosi się Bazyli Rychlewicz, pisząc o popularnym w XVII wieku zjawisku kalendarzy. Kazanie rozpoczyna więc obszerną krytyką wróżbiarstwa, wieszczbiarstwa oraz starożytnych przepowiedni, a następnie objaśnia znaczenia nazw planet i znaków zodiaku, stosując wykładnię alegoryczną, ale i zdroworozsądkową, zastrzegając: „nie żeby w samej rzeczy przyrodzone i żywe na niebie tych zwierząt znajdowały się obrazy; jako za takie sobie imaginowało i wróżyło pogaństwo [...] dlatego też jak za bogów te znaki adorowało" (BR 233). W tym upatruje rolę „matematyków", którzy „kalendarze wydawają" i przekazują odbiorcom właściwą interpretację. Objaśniając etymologię nazw gwiazdozbiorów kaznodzieja sięga łącznie do tradycji mitologicznej i biblijnej: „Na tym zodiaku była *Libra*, to jest Waga, że się Bóg poniżył, wzięwszy na się człowieczeństwo, a człowiek zbyt się aż do nieba podniósł" (BR 234); z kolei Strzelca utożsamia z Kupidynem: „oto na nas to małe dziecię wesołymi, miłosiernymi, gorącą miłością naprzeciw całemu światu zranionymi i postrzelonymi pogląda oczami" (BR 234). Podstawą popularności astrologii było przekonanie o realnym wpływie ciał niebieskich na losy człowieka i świata, a w związku z tym — możliwości przewidywania przyszłości⁴⁶. Teoretycznie stało to w sprzeczności z nauką Kościoła, jednak w praktyce próbowano

⁴⁶ Zob. J.A. DROB: *Trzy zegary: obraz czasu i przestrzeni w polskich kazaniach barokowych*. Lublin 1998, s. 73. Szerzej na ten temat zob. np. E. GARIN: *Zodiak życia. Astrologia w okresie Renesansu*. Przeł. W. JEKIEL. Warszawa 1992; J. KROCZAK: „Jeśli mię wieźdźba prawdziwa uwodzi...". *Prognostyki i znaki cudowne w polskiej literaturze barokowej*. Wrocław 2006.

pogodzić jedno z drugim, tak jak adaptowano ptolemejski model świata na potrzeby ideologii chrześcijańskiej. Determinującą rolę planet ograniczała zatem wola Boska, a — przykładowo — moment narodzin niósł ze sobą prawdopodobieństwo wystąpienia pewnych skłonności i cech charakteru, jednak nie przesądzał o tym, w jakim kierunku te wrodzone predyspozycje zostaną wykorzystane w późniejszych latach życia. Dlatego charakteryzując kalendarze, Rychlewicz przedstawia wróżby noworoczne jako relikty tradycji niechrześcijańskiej, używając przy tym nazw mitologicznych jako metonimii: „Jeszcze i u nas tych pogańskich próżnych pierwszego dnia stycznia obserwacji na niektórych miejscach zostały okruchy, jeżeli tego dnia pewne ludzkie obserwują pewni wieszczbiarze obyczaje [...] jeżeli tego dnia tetrykiem, melancholikiem i jednym Saturnem albo gniewliwym Marsem się pokaże, na cały rok takim będzie [...]” (BR 240). Jednak w innym kazaniu daje wyraz wiary w istnienie takich zależności („Sobota jest to dzień Saturna, to jest planety nad wszystkich planetów najleniwszego i najnikczemniejszego, dla tego ten planeta zwykł skłaniać ludzi do lenistwa, próżnowania i gnuśności [...]” [BR 360]); a jeszcze w innym przedstawia ich pozytywny aspekt (nie bez znaczenia jest fakt, iż we wcześniejszym wywodzie Księżyc został przypisany Maryi):

[...] gwiazdy zostające w swoim porządku i szeregu są jakoby osobliwi planetowie, którzy różnym asystują personom, jako Jowisz królom, monarchom i wielkim potentatom, Saturnus uczonym, mądrym ludziom, Merkuryjusz wymownym oratorem, Wenera zameżnym, Mars wojskowym. (BR 723)

Ambiwalentny stosunek do mitologii jeszcze lepiej obrazuje fragment dedykacji poprzedzającej *Kazania dwojakie na niedziele całego roku* Franciszka Rychłowskiego, a kierowanej do Mikołaja Bieganowskiego, posła, dyplomaty i fundatora klasztorów reformackich⁴⁷. Zgodnie z panegiryczną konwencją przypisać, Bieganowski zostaje przedstawiony jako doradca króla, co stanowi podstawę do rozważań o roli władcy. Po opartym na cytatach biblijnych dowodzeniu, iż mądry król jest tylko dysponentem woli boskiej oraz przedstawicielem swych poddanych, Rychłowski przechodzi do opowieści z życia bogów olimpijskich:

Przyszedł czasu jednego Juppiter między bogami napierwszy
(bają poetowie) do Wulkanowej kuźnie i rozkazawszy okaza-

⁴⁷ Szerzej o tym tekście piszę w innym miejscu. Zob. M. WALIŃSKA: *Listy dedykacyjne w barokowych zbiorach kaznodziejskich*. W: *Epistolografia w dawnej Rzeczypospolitej*. T. 7: *Literatura, historia, język*. Red. P. BOREK, M. OLMA. Kraków 2017, s. 75–87.

ły swój na drobne regimenciki przerobić regiment, wszystkich konwokuje bożków: Marsa, Merkuriusza, Saturna, Apollina, Pallady, Junony, Wenery i między nich regimenciki abo pomienione dzieląc berła, mówi: *et vos fulciunto*. Jakoby właśnie rzekł: wspieram ja i dźwigam tę szeroką machinę potencją moją, dźwigajcieś i wy; pomożcie mi administracyjej tak niebieskiego, jako i ziemskiego okręgu⁴⁸.

Postępowanie Jowisza, dzielącego się władzą i odpowiedzialnością z innymi bóstwami, zostało podane jako analogiczne do wcześniejszych przykładów historycznych i biblijnych, mających wykazać, iż „królowie ziemscy są tylko gubernatorami, administratorami królestw sobie od Pana Boga powierzonych” (FR, k. A2), a dzielenie się berłem jest wyrazem ich dojrzałości, czego dowodem były właśnie pełnomocnictwa udzielone przez króla Mikołajowi Bieganowskiemu na czas poselstwa do Stambułu w 1654 roku. Nad zasadnością przywołania egzemplum mitologicznego zastanawia się jednak sam kaznodzieja, czego sygnałem jest nawiasowe wtrącenie „bają poetowie”, podważające wiarygodność historii, zwłaszcza w kontekście cytowanego wcześniej Pisma Świętego, a następnie wyrażona *expressis verbis* wątpliwość:

Dobrze to czy źle? Mądrzeli czy głupie starożytność bajała pogańska? Że niedostatecznego jednego do rządzenia i sprawowania świata rozumiała, z mózgiem czyli bez mózgu wprowadzała Jowisza, dzielącego rządy nie tylko między choleryki, i tetryki Saturny, ale i między zdradliwe sykofanty Merkuriusza, nie tylko między okrutne Marse, ale i do uciech tyło przyuczone Apolliny; nie tylko między dumne i mściwe Junony, ale też między plugawe Wenery? Z rozumem to czy nie? Ja na ten czas nie kontrowertuję. Stosując jednak poetycką do rzeczy mojej inwencji, trudno nie mam przyznać, że do politycznego dobrze służy dyskursu (FR, k. A2).

Rychłowski stwierdza przydatność przykładów mitologicznych, jednocześnie deklarując dystans wobec nich, który wynika ze świadomości, iż podane przykłady są co prawda użyteczne, ale pogańskie. Zastrzega, iż sięga do tradycji niechrześcijańskiej, ponieważ dokładnie ilustruje stawianą przez niego tezę. Równorzędność (oczywiście tylko na płaszczyźnie retorycznej) przykładów biblijnych i mitologicznych

⁴⁸ F. RYCHŁOWSKI: *Kazania dwojakie na niedziele całego roku*. Kraków 1672, k. A2. Wszystkie cytaty podaję według tego wydania z oznaczeniem skrótu: FR.

sankcjonuje, wymieniając imię bóstwa w jednym szeregu z postacią biblijną: „Niech będzie sam Apollo siedział abo Salomon na majestacie, piękniej mu przecie i lepiej, i zdrowiej z pomocnikami” (FR, k. Av).

Kwestionowanie wartości przykładów mitologicznych przy jednoczesnym ich wykorzystywaniu w dowodzeniu, aksjologizacja mitologizmów czy wręcz pogardliwe etykietowanie postaci boskich wynikało z dostosowania się do wymogów zawartych w teorii kaznodziejskiej, ale także uwzględnienia kompetencji kulturowych potencjalnego odbiorcy. Dydaktyczny charakter kazań sprawiał, że nie można było pozwolić sobie na ewentualne niedopowiedzenia czy niejasności, zwłaszcza w sprawach tak rudymenarnych, jak prawdziwa i fałszywa religia. Dlatego każda, niezwykle zresztą rzadka, aprobatywna wypowiedź na temat mitologii musiała zostać dla przeciwwagi opatrzona odpowiednimi zastrzeżeniami. Bazyli Rychlewicz, próbując w zrozumiały dla prostych odbiorców sposób wytłumaczyć istotę alegorii, zwielokrotnia pejoratywne określenia starożytności, aby zrównoważyć późniejsze słowa dowodzące *de facto* mądrości dawnych filozofów:

Nie tylko nasze wdzięcznowonnej wiary świętej katolickiej porządkowane i upstrzone kwieciem lata, ale też pogańskie dawne [w] sprośnej idolatrii, bałwochwalstwa, superstycyi, błędów i fałszu zapaskudzone i zagęszczone cierniem i cuchnącym niedowiarstwa chwastem i pokrzywami starożytne wieki miały swoje sekretne na podobieństwach, hieroglifach, allegoriach, symbolach i metaforach i retorycznych figurach założoną szkołę nie od prostych symplaków i idiotów, ale od samych ciekawych i dowcipnych sensatów tłumaczoną i wyrażoną. (BR 825)

Zastrzeżenia te, jak zresztą już sygnalizowałam, mają przede wszystkim podkreślić dystans autorów wobec historii mitologicznych — jako skażonych pogaństwem — przy jednoczesnym wykorzystaniu ich jako źródła nauki moralnej, co mogłoby sugerować, iż same przykłady biblijne i historyczne nie mają wystarczającej mocy perswazyjnej. By uniknąć powstania takich wątpliwości, przedstawiano tradycję antyczną jako część dorobku cywilizacyjnego, do którego prawa ma Kościół i aprowbowani przezeń autorzy, mogący autorytarnie decydować, które elementy odrzucić, a które przejąć i zastosować. Postawę tę trudno skomentować lepiej niż słowami Piotra Skargi, który w wydanym w 1610 roku *Areopagu* pisał:

I tego nie zaniechajmy, iż pogańskie pisma i filozofickie nauki starych pogan pożyteczne się czytać mogą: na obalenie ich bał-

wochwalstwa, jako tu czyni św. Paweł. Szkoda ich odmiatać: gdyż wiele się dobrych wiadomości u nich doczyta; i w błocie złoto się naleść może⁴⁹.

Wracając zatem do wyrażonych na początku zastrzeżeń o marginalnym niemal znaczeniu omawianego zjawiska, wypada przekornie skwitować: mitologizmów w barokowym kaznodziejstwie jest bardzo mało — i dlatego warto ich szukać.

⁴⁹ P. SKARGA: *Kazania przygodne*. Kraków 1610, s. 777.

Część III

Słodki i okrutny Wizerunek Kupidyna w poezji staropolskiej

Eros — Amor — Kupidyn w literaturze klasycznej

Niezależnie od indywidualnych upodobań oraz reguł narzuconych przez konwencję czy gatunek niektóre z postaci mitologicznych cieszyły się u autorów staropolskich takim powodzeniem, że trudno wyobrazić sobie bez nich literaturę XVI i XVII wieku. Należy do nich bez wątpienia boskie dziecko, syn bogini miłości Wenus, „strzelec okrutny, zbójca wierutny” — Kupidyn.

Eros — tak nazywali tego boga Grecy — pojawia się w najstarszych dziełach literatury antycznej, jednak jego wizerunek znacznie odbiega od stereotypu, który w wyobraźni potocznej do dzisiaj funkcjonuje. W *Theogonii*, jednym z pierwszych literackich źródeł wiedzy o mitologii, Hezjod przedstawia bożka jako pierwotną siłę natury, a informację tę można uznać za odzwierciedlenie ówczesnych wierzeń religijnych. Narodziny Erosa związane są z początkiem wszechświata. Z nicości wyłonił się Chaos (czyli otchłań, pusta przestrzeń), następnie zaś powstały kolejne byty: Ziemia — Gaja oraz siła miłości — Eros:

Zatem najpierw powstał Chaos, a zasię po nim
Ziemia o piersi szerokiej [...].

[...] potem Eros, co jest najpiękniejszy wśród nieśmiertelnych,
członki rozluźnia i wszystkim: bogom jednako i ludziom,
serca w piersi ujarzmia oraz ich wolę rozsądą¹.

¹ HEZJOD: *Narodziny bogów (Theogonia)*; *Prace i dni*; *Tarcza*. Przeł., wstęp i przypisy J. ŁANOWSKI. Warszawa 1999, w. 116–117, 120–122.

Eros zostaje przedstawiony jako najpiękniejszy z nieśmiertelnych, a zarazem siła kosmiczna, której nie mogą oprzeć się ludzie i bogowie — otepia ich i obezwładnia, ale i zapewnia dalszy rozwój świata, odpowiada bowiem za prokreację. Erosa jako potęgę kosmogoniczną opisywali antyczni filozofowie (Parmenides, Sokrates, Platon), idea ta była żywotna także później, np. w dziele Francisa Bacona *De sapientia veterum* z 1633 roku Kupido został alegorycznie przedstawiony jako *Atomus* — siła natury. Skrzydlatego bożka nie odnajdziemy także wśród bohaterów *Iliady*. Używany przez Homera rzeczownik pospolity *eros* ma charakter abstrakcyjny, oznacza ideę, żądzę, która pcha Parysa ku Helenie. Warto tu przypomnieć, że grecki czasownik *erasthai*, od którego pochodzi nazwa osobowa, znaczy „pożądać; pragnąć tego, czego się nie ma”. Do tej etymologii nawiązywali zarówno filozofowie (dla Platona Eros był alegorią wiecznego pragnienia), jak i poeci, dla których imię boga konotowało uczucie pustki, braku i bólu z tym związanego, niespełnienia i pożądania².

Zapisana w najstarszych dziełach antycznych interpretacja Erosa-Kupidyna jako siły rządzącej światem znana jest doskonale w kulturze staropolskiej, czego świadectwem traktat *Bogowie pogan* Macieja Sarbiewskiego, zawierający obszernie alegoryczne wyjaśnienie postaci boga miłości z przywołaniem opinii autorów antycznych oddających potęgę Kupidyna, nazywanego m.in. „mocą pełną zwycięstw”, „mocarzem nieba”, „początkiem rzeczy ludzkich”, „ujarzmicielem”, „najwyższym z bogów”, „słodkim lub twardym tyranem”, wreszcie — „dyktatorem”³.

W toku rozwoju literatury greckiej wizerunek Erosa ulega ewolucji, idącej przede wszystkim w kierunku personifikacji, a nawet antropomorfizacji boga. W liryce okresu archaicznego (VII/VI w. p.n.e.) jest on nadal bogiem groźnym, do którego należy odnosić się z respektem i powagą. Siła miłości, którą dysponuje, budzi w śmiertelniku mieszane uczucia, przykładem utworu Safony:

Eros, rozprzegający ciało, znowu mną kołuje,
Słodko-gorzkie, nie do sprostania, coś co wpęła na mnie...⁴

² O wizerunku Erosa w poezji greckiej zob. R. GRAVES: *Mity greckie*. Przeł. H. KRZECZKOWSKI. Wstęp A. KRAWCZUK. Warszawa 1967, s. 65—66; P. GRIMAL: *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Przekład zbiorowy pod kier. J. ŁANOWSKIEGO. Wrocław 1987, sv; Z. KUBIAK: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1997, s. 38—40, 326—334; H. KOBUS-ZALEWSKA: *Wątki i elementy mityczne w epigramach „Antologii Palatyńskiej”*. Wrocław 1998, s. 67—76.

³ M.K. SARBIEWSKI: *Dii gentium. Bogowie pogan*. Przeł. i wstęp K. STAWECKA. Oprac. K. STAWECKA, S. SKIMINA. Wrocław 1972, s. 177.

⁴ Utwór Safony przytaczam za: Z. KUBIAK: *Mitologia Greków i Rzymian...*, s. 327. Pozostałe utwory liryków greckich cytuję na podstawie wydania: *Liryka starożytnej*

Ambiwalencja uczuć, jakich doświadcza człowiek wobec Kupidy-na (od pragnienia i miłości do odrzucenia i nienawiści), będzie stale towarzyszyć tej postaci w różnych ujęciach literackich, podobnie jak świadomość, iż każdy jest zależny od tego boga:

Zwady, szaleństwo — to kości
Rzucane ręką Erosa.

(ANAKREONT, fragm. 53 [398])

Los człowieka jest przedmiotem boskiej gry, której częścią są nieokreślne emocje, namiętności i wynikające z nich nierozważne czyny. Rozpoznajemy zatem w utworze pierwotnego Erosa — „tyrana” i „dyktatora”. Wprowadzony przez Anakreonta wątek został podjęty i zmodyfikowany przez poetów aleksandryjskich (III—I w. p.n.e): rzucanie „kostek” jest jedną z zabaw figlarnego Erosa — dziecka. W twórczości poety pojawia się jeszcze inny motyw, niezwykle popularny w późniejszej barokowej liryce miłosnej — niepozbawione realistycznych szczegółów przedstawienie zakochanego dręczonego przez bożka:

Eros niczym jakiś kowal
znów ugodził mnie toporem,
A za chwilę mi w strumieniu
lodowatym kąpiel sprawił.

(Fragm. 68 [413])

Według innego z poetów tego okresu, Alkmana, Eros jest siłą rządząca człowiekiem od wewnątrz:

Znów słodki Eros za sprawą Kipydy
W pierś mi się sący i serce rozgrzewa.

(Fragm. 59a)

W tego typu sugestywnych przedstawieniach Kupidy-na rozpoznać można źródło późniejszych, konceptystycznych wyobrażeń bożka jako ukrytego wroga, podstępnie wnikałego w serce, sprawcę rozkoszy i kata w jednej osobie.

W greckiej liryce archaicznej Eros jest przedstawiany jako piękny, uskrzydłony młodzieniec, sprowadzający miłość i cierpienie, czasem w wieńcu z róż na skroniach. Za jego matkę uważa się Afrodytę (Wenus), choć jest to idea późniejsza, która wyniknęła ze skojarzenia pary miłos-

Grecji. Przeł. W. APPEL, J. DANIELEWICZ, A. SZASTYŃSKA-SIEMION. Oprac. J. DANIELEWICZ. Warszawa 1996, zachowując podane tam oznaczenia cyfrowe tekstów.

nych bóstw. Na marginesie warto zauważyć, że niejasna i z perspektywy literackiej mało istotna pozostaje natomiast kwestia ojcostwa: wśród kandydatów wskazuje się Saturna, Aresa, Hermesa bądź innych bogów.

W sztuce i poezji epoki hellenistycznej (III—I w. p.n.e.) Eros staje się coraz młodszy, by wreszcie osiągnąć status „wiecznego dziecka”. Na okres hellenistyczny przypada również rozwój epigramatyki, która chętnie sięgała do tematyki miłosnej, a co za tym idzie — także do Erosa. W epigramatach z okresu hellenistycznego bóg miłości jest poddany konsekwentnej antropomorfizacji, a często także infantylizacji, gdy przedstawia się go jako małeńkie, słodkie i figlarne dziecko Afrodyty, igrające ludzkimi uczuciami. W poezji nadal jednak funkcjonuje Eros jako doskonale piękny młodzieniec (porównanie do tego bóstwa jest dla śmiertelnika najwyższym komplementem), z uśmiechem dręczący kochanków, ale i sam nieraz ulegający urokom ziemianek. Zestawienie epitetów, jakimi opatrywano jego imię, dowodzi, iż negatywny wizerunek Erosa jest dominujący, choć niektóre epigramaty ukazują go w pozytywnym świetle: jako opiekuna kochanków, twórcę i dawcę piękna. Nierzadko imię boga pojawia się w liczbie mnogiej, co ma przede wszystkim znaczenie tropu stylistycznego (choć wielopostaciowość Erosa jest ugruntowana tradycją filozoficzną). Znaczenie epigramatyki greckiej w ukształtowaniu obrazu bożka miłości jest niezwykle istotne, jeśli zważymy na popularność wydanej w 1494 roku *Antologii Planudejskiej*. Zacerpnięte z epigramatyki motywy i tematy związane z Erosem odnajdziemy w twórczości najwybitniejszych twórców staropolskich: Jana Kochanowskiego, Szymona Szymonowica, Szymona Zimorowica, Hieronima i Jana Andrzeja Morsztynów.

Poeci rzymscy nie wprowadzają większych zmian w wyobrażeniu boga miłości, którego najczęściej przedstawiają jako skrzydłatego syna Wenus, z łukiem i strzałami, choć nie zapomina się także o jego boskiej sile; wystarczy przypomnieć Wergiliańskie „omnia vincit Amor”. W literaturze łacińskiej Eros występuje również pod imionami znaczącymi — Cupido [łac. *cupido,-inis* — pragnienie, pożądanie, żądza czegoś] lub Amor [łac. *amor,-is* — miłość]. Do najpopularniejszych w erze nowożytnej dzieł wykorzystujących postać Kupidyna należą elegie miłosne z tzw. okresu augustowskiego (Tibullusa, Propercjusza, Owidiusza) oraz *Przemiany* Owidiusza, w których przypomniane zostały mity z udziałem bożka miłości (ten najbardziej znany mówi o nieodwzajemnionej miłości Apollina do nimfy Dafne). U schyłku starożytności wizerunek bożka zostaje wzbogacony o nowe elementy, istotne z perspektywy nowożytnych naśladowców antyku. Dzięki utworowi *Metamorfozy albo złoty osioł* Apulejusza z Madaury (II w. n.e.) literacka biografia Erosa-Kupidyna zostaje wzbogacona o historię miłości do Psyche; motyw

ten stanie się później m.in. kanwą czwartej pieśni poematu *L'Adone* Giambattisty Marina, znanej polskiemu odbiorcy w przekładzie Jana Andrzeja Morsztyna pod tytułem *Psyche*. Pojawia się również postać brata bożka miłości, Anterosa, który wedle antycznych przekazów mitologicznych stanowił swoistą przeciwwagę dla Erosa i uzupełnienie jego działalności, był bowiem bogiem miłości odwzajemnionej i patronem kochających się par. W renesansie dojdzie do zaskakującej transformacji tego niezbyt popularnego w antyku bóstwa, które przeistoczy się w głównego przeciwnika Kupidyna i stanie się symbolem miłości boskiej, Amorem Cnoty (Amor Virtutis).

Literatura antyczna oferowała więc poetom staropolskim niejednorodny i niejednoznaczny wizerunek boga miłości, nieograniczający się bynajmniej do postaci skrzydlatego syna Wenus, o naturze złośliwej i psotnej, zadającego ból strzałami miłości — choć było to niewątpliwie wyobrażenie najpopularniejsze.

„Miłość jest Muzą, Kupido mym Febem”

Wśród motywów i postaci mitologicznych występujących w tekstach staropolskich wyróżnić można mitologizmy o charakterze uniwersalnym, a więc nieprzypisane do konkretnej tematyki czy gatunku, oraz takie, których pojawienie się jest związane z określonym kontekstem. Do pierwszego rodzaju należą np. mitologizmy wchodzące w obręb topiki temporalnej, czyli m.in. obrazy budzącej się Jutrzenki, powożącego słonecznym rydwanem Tytana (Heliosa) czy Hesperusa — gwiazdy sygnalizującej nadejście wieczoru; podobne funkcje pełnią toposy oznaczające warunki pogodowe, zbudowane wokół bóstw rządzących naturą (Helios, Apollo, bogowie-wiatry). Mitologiczne toposy temporalne czy „atmosferyczne”, które już w poezji antycznej uzyskały status utartych wyrażen, należą do najbardziej skonwencjonalizowanych, toteż w utworach literackich pełnią przede wszystkim funkcje stylistyczne⁵. W tekstach różnego typu wykorzystywane są także postaci mitologiczne w funkcji przykładu dobrego lub złego postępowania: Herkules jako wzór siły, Achilles — męstwa, Penelopa — wierności, Parys — beztroski i egoizmu *etc.* Sprecyzowany obszar występowania mają natomiast np. mitologiczne toposy funeralne (płacząca Niobe, Charon przewożący dusze) czy liczne mitologizmy występujące w obrębie topiki wstępu i dedykacji.

⁵ Szerzej o tym por. rozdział *Topika mitologiczna w poezji dawnej*.

Do postaci, które są jednoznacznie kojarzone z określonym typem literatury, należy także Kupidyn. Z uwagi na dość wąski zakres kompetencji — w porównaniu z innymi popularnymi w poezji bóstwami, np. Apollinem — ograniczonych właściwie do sprowadzania miłości i cierpień z nią związanych, jego domeną jest przede wszystkim poezja miłosna. Na patrona tej poezji został mianowany już w antyku, a jednym z najdawniejszych tego dowodów jest utwór przypisywany w renesansie Anakreontowi:

Chciałbym słać ród Atrydów,
O Kadmosie chciałbym śpiewać,
A kitarą moją pieśnią
O Erosie wciąż pobrzmiwać.
[...]

Cóż, żegnajcie mi herosi,
Już na zawsze — moja lira
Umie tylko grać Erosom.

(Anakreontyki, fragm. 23 W. [23 B])

Związek boga miłości z tematyką erotyczną poświadcza również fikcyjne epitafium Anakreonta autorstwa Simonidesa, w którym Erosy symbolizują piękno i tematykę miłosną charakteryzujące lirykę greckiego poety.

Cytowany anakreontyk został sparafrazowany przez Jana Kochanowskiego we *Fraszkach*:

Ja chcę śpiewać krwawe boje
Łuki, strzały, miecze, zbroje;
Moja lutnia — Kupidyna,
Pięknej Afrodyty syna⁶.

W żartobliwy sposób przedstawiony przymus uprawiania poezji erotycznej oraz przeciwstawienie tego typu literatury epice heroicznej to motywy, do których będą stale powracać barokowi twórcy. Odnajdziemy je m.in. w słynnych *Lekcyjach Kupidynowych* Kaspra Twardowskiego, powstałym na początku XVII wieku i wpisanym do indeksu ksiąg zakazanych podręczniku sztuki kochania. Bohater tekstu, *alter ego* autora, zostaje przez Wenus odwiedziony od zamiaru tworzenia poezji wysokiej na rzecz lżejszych rymów i zapisany do „Kupidynowej szkoły”:

⁶ J. KOCHANOWSKI: *Z Anakreonta*. W: TEGOŻ: *Fraszki*. Oprac. J. PELC. Wyd. 2 zm. Warszawa 1991. Wszystkie dalsze cytaty z fraszek według tego wydania.

Pij z mego źródła, w którym też uczony
zamaczał głośne Kochanowski strony⁷.

Powołanie się na autorytet czarnoleskiego poety jest zarazem próbą dowartościowania poezji miłosnej, która w hierarchii gatunków i rodzajów literackich nie zajmowała wysokiego miejsca (najwyżej cenionym gatunkiem był epos). Twardowski eksponuje także charakterystyczną dla poetyckich kontaktów z Cyprydą i jej synem bezradność ofiary, której nie pozostaje nic innego, jak tylko podporządkować się prawom miłości.

Uczynienie z Kupidyna patrona poezji erotycznej jest także formą nobilitacji tego bóstwa, które przejmując — przynajmniej w tym wybranym obszarze — rolę Apollina-Febę, opiekuna poetów i dawcy poetyckiego natchnienia. W wierszu Jana Andrzeja Morsztyna kompetencje Erosa zostają przedstawione za pomocą prostej metafory (w pierwszym wersie) oraz połączenia symbolicznych atrybutów boga i poety (łuku i liry):

Miłość jest Muzą, Kupido mym Febem,
Który jak smyczkiem grawa na mej lirze
Tym łukiem, którym wojuje i z niebem⁸.

Przypisanie Kupidyna do poezji miłosnej znajduje stylistyczny wyraz w użyciu jego imienia jako metonimii:

Wolno pisać Wenerę, wolno Kupidyna [...] ⁹

Tobie moje kameny [...] [sc. Muzy — M.W.]
Tobie rąca Pafija, Kupido ochotny, [...]
Tobie ma wilaneska, robotne sielanki [...] ¹⁰.

Poezja miłosna nie zawsze jednak jest oceniana pozytywnie, co bezpośrednio przekłada się na krytykę inspiratora tej twórczości, Erosa. Szymon Zimorowicz, nawiązując do młodzieńczych wierszy erotycznych

⁷ TWARDOWSKI K.: *Lekcja pierwsza*. W: TEGOŻ: *Lekcje Kupidynowe*. Wyd. R. GRZEŚKOWIAK. Warszawa 1977. Dalsze cytaty według tego wydania.

⁸ J.A. MORSZTYN: *Do Panny*. W: TEGOŻ: *Utwory zebrane*. Oprac. L. KUKULSKI. Warszawa 1971. W dalszej lokalizacji posługuję się następującymi skrótami: L. — *Lutnia*, K. — *Kanikuła*, Er. — *Erotyki*.

⁹ W. POTOCKI: *Ogród nieplewiony*, I, 147: *O fraszkach*. W: TEGOŻ: *Dzieła*. Oprac. L. KUKULSKI. Warszawa 1987. Dalsze cytaty również według tego wydania.

¹⁰ J.B. ZIMOROWICZ: *X. Zalotnik*. W: TEGOŻ: *Sielanki nowe ruskie*. Oprac. L. SZCZERBICKA-ŚLĘK. Wrocław 1999. Dalsze cytaty także według tego wydania.

swego brata, wyrzuca mu niewolnicze podporządkowanie bezlitosnemu bożkowi („Obrałeś z towarzyszem przestawać okrutnym”¹¹). Ten sam wątek podejmuje później w *Sielankach nowych ruskich* Józef Bartłomiej Zimorowic, winiąc Kupidyna za swoje dawne poetyckie „grzechy”:

Nie inaczej Pafijczyk główni swojej wrzawą
Baczenie mi zaślepił smrodliwą kurzawą,
Żem jak w odmęcie chodził, nie tam, gdzie mi radził
Rozum, ale kędy mię śleporód prowadził.

(II. Trużenicy)

Tak czy inaczej niewiele postaci mitologicznych zostaje obdarzonych funkcją patronowania twórczości poetyckiej; poza Kupidynem (i Wenus) jest to zazwyczaj Mars („marsowe rytmy” oznaczają tematykę batalistyczną) i — rzecz jasna — Apollo z Muzami, czyli postacie konstruujące liczne toposy (tzw. topika apollińska) wykorzystywane w wypowiedziach autotematycznych. To właśnie imiona towarzyszek Feba wykorzystywano najczęściej jako synonimy poezji lub określonego jej gatunku (np. „sykulskie Muzy”, czyli sielanki), a nawet konkretnego wiersza. W rezultacie mitologiczne mieszkanki Helikonu zatracaly powoli w literaturze nie tylko status postaci boskich, lecz status postaci jako takich, a ich nazwy osobowe (dotyczące grupy bądź poszczególnych bogiń) spełniały wyłącznie funkcje stylistyczne. O podobnym zjawisku możemy mówić w odniesieniu do Kupidyna — dotyczy to oczywiście wyłącznie tych sytuacji, o których mowa powyżej.

„Bóg cały” — „chłopięteczko niewieliczkie” Boskie i dziecięce oblicze Erosa

Ewolucja postaci Kupidyna, jaka dokonała się już w czasach antycznych, doprowadziła do ukształtowania wizerunku zawierającego elementy do pewnego stopnia ze sobą sprzeczne: status potężnego boga oraz naturę dziecka. Obydwie cechy w różnym stopniu dochodzą do głosu w konkretnych realizacjach poetyckich: Amor czasami jest bogiem, czasami dzieckiem, a najczęściej jednocześnie i jednym, i drugim, co może powodować dysonans na płaszczyźnie

¹¹ S. ZIMOROWIC: *Dziwostąb*. W: TEGOŻ: *Roksolanki*. Oprac. L. ŚLĘKOWA. Wyd. 2 zm. Wrocław 1983. Dalsze cytaty według tego wydania.

językowej. Przykładem jest wypowiedź bohatera *Lekcji Kupidynowych*, który zwraca się do Erosa słowami „nieuchronny boże”, a jednocześnie używa zdrobnienia „łuczek”. Trudno zatem o jedną, pełną charakterystykę bożka miłości, trafniejsze wydaje się wskazanie różnych aspektów jego wizerunku.

Uznawanie w Kupidynie wszechwładnego boga (bez wyraźnego zaznaczenia jego dziecięcej natury) znajduje wyraz przede wszystkim w przedstawianiu potęgi i zakresu jego władzy. Wergiliańskie „omnia vincit Amor” najwyraźniej pobrzmiewa w poezji wczesnego renesansu, wzorowanej na twórczości autora *Eneidy* oraz rzymskiej elegii miłosnej. W erotykach poetów polsko-łacińskich wyeksponowana zostaje bezsilność ofiary miłości wobec sprowadzonego przez Erosa uczucia. Tak o nieracjonalnym zachowaniu pisze Andrzej Krzycki w wierszu pod znamienym tytułem *O własnym szaleństwie*:

Gnam sam, bo tak chce Amor, co wszystkich zwycięża,
Którego dróg rozumem nie wysledzi nikt¹².

[przeł. E. Jędrkiewicz]

Zakochany, podobnie jak bohaterowie homeryccy, działa pod przymusem niewidzialnej i nieprzewidywalnej siły. Upersonifikowany, ale równie nieuchronny jest bóg miłości w elegii *Do Grynei* Jana Dantyszka:

Gdziekolwiek zdołałbym skryć się [...],
Wszędzie mnie Amor doścignie, co skrycie miota strzałami,
Jego pochodni to żar pali płomieniem mą pierś.
[...]

Amor zwycięża mnie wciąż, z nim tak nierówny jest bój.

[przeł. K. Jeżewska]

W późniejszych utworach poetyckich takie wyobrażenie Kupidyna jest rzadsze, dominuje wizerunek skrzydłatego dziecka, które może jednakowoż dysponować boską mocą. Boskość Kupidyna jest ukazywana aluzyjnie (np. z wykorzystaniem toposu *deus ridens* w *Iglicy w szpadę* J.A. Morsztyna: „Śmiał się Kupido, patrząc na to z nieba”) bądź też, o czym będzie mowa później, jako element charakterystyki boga-dziecka. Siła Erosa, który nie zajmował wysokiego miejsca w oficjalnej hierarchii bogów, jest pokazywana poprzez jego władzę nad pozostałymi nieśmiertelnymi i ludźmi:

¹² Cytaty z utworów Andrzeja Krzyckiego i Jana Dantyszka na podstawie edycji: *Antologia poezji polsko-łacińskiej 1470–1543*. Przeł. A. JEŻEWSKA i in. Wstęp i oprac. A. JELICZ. Szczecin 1985.

Sam dziedzic [sc. Kupido — M.W.] mądre wojuje poety,
sam sprawę z królmi miewa i z książęty;
tenże jasnego dolatuje nieba
i w bogi trafia, którego mu trzeba.

(K. TWARDOWSKI: *Lekcje Kupidynowe. Lekcja pierwsza*)

Przed miłością nie chroni zatem mądrość, talent czy pozycja społeczna. Jako dowód na potęgę Kupidyna przywołuje się mitologiczne historie miłosne, których był sprawcą. Do najczęściej przypominanych należą: miłość Polifema do Galatei, Achillesa do córki Priama, przygody erotyczne Jowisza (Dzeusa) oraz — najbardziej znana — historia nieodwzajemnionej miłości Apollina do Dafne. Dzieje uczucia Latończyka do nimfy są przedmiotem renarracji we wstępnej przemowie Dziewosłęba w *Roksolankach* Szymona Zimorowica. Mistrz ceremonii weselnej, noszący cechy boga miłości i Hymena zarazem, przypomina, że przyczyną nieszczęśliwej miłości Apollina był konflikt z Erosem, a jego zarzewiem — pełne pychy uwagi pod adresem skrzydlatego bożka:

A ty, licha dziecino, zaniechawszy łuku,
Głównią podkurzaj gachów przemierzłych na bruku.

Obrażony Kupido mści się okrutnie: kieruje w stronę Feba złotą strzałę miłości, a w Dafne godzi strzałą ołowianą. Zacerpnięta z *Przemian* Owidiusza fabuła jest jedną z kilkunastu opowiedzianych bądź przywołanych w formie renarracji przez Dziewosłęba. Ich wspólną cechą jest intencja ukazania miłości jako niszczącej namiętności, której ofiara ulega wbrew swojej woli i niesprzyjającym okolicznościom. Opowieści mitologiczne stanowią *exempla contraria* dla historii związku Rozymunda i Lilidory — czyli ukrytych pod poetyckimi pseudonimami państwa młodych, którzy szczęśliwie uniknęli podobnego losu, ich miłości patronuje bowiem Hymen.

Najobszerniejsze opracowanie motywu konfliktu Kupidyna z Febem znajdziemy w epice romansowej Samuela ze Skrzyppny Twardowskiego, przede wszystkim w udratyzowanej sielance *Dafnis drzewem bobkowym*, odwołującej się do tradycji operowej, gdzie motyw ten był również bardzo popularny¹³. Kupidyn jest w *Dafnis* jedną z osób występujących na scenie. Podobnie jak w klasycznej wersji mitu jego

¹³ Cytaty z *Dafnis drzewem bobkowym* według wydania: S. TWARDOWSKI: *Dafnis drzewem bobkowym*. Oprac. J. OKOŃ. Wrocław 1976. Por. też: M. WALIŃSKA: *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzyppny Twardowskiego. Rekonesans*. W: *Sarmackie theatrum*. T. 3: *Studia historycznoliterackie*. Red. R. OCIECZEK, M. WALIŃSKA. Katowice 2005.

działanie to wynik postawy Apollina, po zabiciu Pytona chwającego siebie i swój łuk, wywyższającego się ponad Erosa, którego nazywa pogardliwie „dzieciukiem” (dzieciuchem) i „gaszkiem”, biorącym za cel „liche [...] białogłowy” i zniewieściałych herosów (Parysa, Herkulesa¹⁴, Adonisa). W wersji Twardowskiego nie dochodzi do bezpośredniej konfrontacji rywali, a Kupidyn działa na wyraźne polecenie Wenery, która podjudza go do zemsty. Początkowo niechętny do starcia z Apollinem, ostatecznie zgadza się wykonać polecenie swojej matki. Po dokonaniu aktu zemsty wygłasza autopochwałę, w której pobrzmiwają tony przestrogi i groźby („bez krwi wygram i nago zwyciężę”). Wyliczenie profesji, które nie chronią przed miłością, obejmuje m.in. mędrców, uczonych, kaznodziejów, mnichów, pustelników, wojowników. W zakończeniu zwraca się do wszystkich ludzi:

Przeto, kto żyw, nie gniewaj mię, radzę,
A schyl mi raczej karki swe po woli,
Bo z kim na upór jako się powadzę,
Tak kiedykolwiek, rychło li, długo li,
Na to się uprę, na to się usadzę,
Będzie w tej sieci rad nieraz z niewoli,
[...].

(sc. VIII, 14)

Niejedyny to przypadek w poezji staropolskiej, kiedy Kupido przypisuje sobie atrybuty Śmierci opisywane w znanym średniowiecznym dialogu, podobną autocharakterystykę znajdziemy w pieśni Gracjana (II 19) z *Roksolanek*:

Moimi który zraniony pióry,
Stary, młody, pan, ubogi, w jakim chce [m]ieniu,
Nie mam ja znaku, w osobach braku;
Niech się kto chlubi, że mię nie lubi,
Najdę go ja i w jedwabiu, i w [prost]ym odzieniu.

Do historii Apollina i Dafne Twardowski powraca prawie dwadzieścia lat później w romansie *Nadobna Paskwalina*. Tym razem zostaje ona opowiedziana z perspektywy boga, który pełni wobec głównej bohaterki rolę nauczyciela-przewodnika (jest jedną z postaci, którą ta spotyka w swej pokutnej podróży). Schemat fabularny pozostaje ten sam, natomiast znamienne jest przesunięcie akcentów: Apollo nie wy-

¹⁴ Chodzi o niechlubny etap życia bohatera, który w rocznej niewoli u lidyjskiej królowej Omfale tak zniewieściał, że w kobiecym stroju pracował przy kądzieli.

głasza, co zrozumiałe, pochwały Kupidyna, a sam bōzek miłości jest tylko dzieckiem i wykonawcą poleceń swej matki, głównej antagonistki Paskwaliny.

Dziecięce oblicze Erosa znane było już poezji greckiej, ale w dobie staropolskiej można mówić wręcz o infantylizacji literackiego wizerunku boga. Służą temu *deminutiva* użyte do opisu wyglądu postaci i jej atrybutów: „niebożątko”, „maluchny”, „dziecię”, „rączka”, „paluszek” (S. Szymonowic, *II. Wesele*¹⁵), „usteczek koralowych, oczek wdzięcznie ślicznych, / Na głowie swej ma włoski ukędzierzawione” (J. Smolik, *Pastorele*, V¹⁶), „chłopiąteczko z łuczkiem niewieliczkie” (J.B. Zimorowic, *VI. Mołojcy*), „Kupidynku, co z łuczkiem chodzisz” (J. Szlichtyng, *Pieśń*¹⁷). Charakterystyka zewnętrzna Erosa jako dziecka często łączy się z zabiegiem naturalizacji tego bóstwa. Naturalizacja (twórcą terminu jest angielski badacz literatury dawnej Douglas Bush) polega na umieszczeniu postaci mitologicznej w tym samym świecie przedstawionym, w którym funkcjonują współcześni bohaterowie danego utworu, nasyconym w mniejszym lub większym stopniu XVI- i XVII-wiecznymi realiami¹⁸. W rezultacie dochodzi do bezpośrednich interakcji między postaciami ludzkimi i boskimi, dzięki czemu zakochany może opowiedzieć, co zrobił, „Zdybawszy w lesie Kupidyna, który / Strugał strzałeczki i oklejał pióry” (J.A. Morsztyn, L. 27: *Swar z Kupidynem*). Są utwory w całości oparte na naturalizacji, w których bóstwo jest jedną z głównych postaci działających (jak w omawianych tekstach Samuela Twardowskiego czy np. w *Satyrze albo Dzikim Mężu* Jana Kochanowskiego) oraz takie, gdzie naturalizacja ogranicza się do epizodów (np. w licznych sielankach: spotkanie pasterza z Kupidynem). Termin naturalizacja oznacza także dość powszechne przedstawianie historii i postaci mitologicznych w realiach współczesnych poecie, nawet jeśli nie towarzyszy temu intencja przeniesienia bóstw w inną rzeczywistość — jak w przywoływanej historii Dafne i Apollina w *Roksolankach*, gdzie nimfa określana jest jako „kniehyni”, a bogowi przypisuje się znajomość modnych XVI-wiecznych tańców. Można zakładać, że przyczyną takich anachronizmów jest dążenie do uplastycznienia opowieści i przybliżenia jej odbiorcom poprzez odwołanie się do uzna-

¹⁵ Cytaty z sielanki Szymona Szymonowica według wydania: S. SZYMONOWIC: *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*. Oprac. J. PEŁC. Wyd. 2 zm. Wrocław 2000.

¹⁶ J. SMOLIK: *Pastorel kilka przekładania [...] z włoskiego*. W: TEGOŻ: *Wiersze różne*. Wyd. R. POLLAK. Warszawa 1935.

¹⁷ Wiersze Jerzego Szlichtynga cytuję na podstawie antologii *Poezi polskiego baryoku*. Oprac. J. SOKOŁOWSKA, K. ŻUKOWSKA. Warszawa 1965.

¹⁸ Por. D. BUSH: *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*. New York 1957, s. 222–223; M. WALIŃSKA: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*. Katowice 2003, s. 91–96.

nych współcześnie kanonów urody i etykiety. Źródła ahistorycznego traktowania bóstw w renesansie, który przecież postawił sobie za cel odnowienie kultury antycznej i przywrócenie właściwych wizerunków bóstwom mitologicznym, szukać trzeba w średniowieczu, które adaptowało mitologię na swój sposób, nie zważając na antyczne pierwowzory; w jakiejś mierze tendencja ta przetrwała również w następnej epoce. W poezji barokowej mamy do czynienia dodatkowo z trywializacją postaci bóstw, co przejawia się m.in. poprzez przedstawienie nimf smażących konfitury czy Wenus wymierzającą synowi klapsy. Najwięcej przykładów takiego zużytkowania tradycji mitologicznej dostarcza liryka popularna, czerpiąca wzory zarówno z pieśni ludowej, jak i z Kochanowskiego czy Szymona Zimorowica. Wenus z Kupidynem co i raz goszczą na kartach XVII-wiecznych tomików „pieśni, tańców, padwanów”, najczęściej wpisując się w schematyczne przedstawienia gry miłosnej oraz równie stereotypowe pochwały kobiecej urody. Natomiast w niektórych gatunkach okolicznościowych, na przykład w epitalamium i innych formach panegirycznych, pojawienie się przemawiającej czy nawet podejmującej pewne działania postaci mitycznej jest podyktowane konwencją. W poemacie *Psyche* Jana Andrzeja Morsztyna, swobodnej parafrazie jednej z pieśni *L'Adone* Marina oraz znanego epizodu z *Metamorfoz* Apulejusza, Kupidyn, a za nim Wenus przybywają do Polski, na dwór Władysława IV. Zgodnie z konwencją panegiryczną bożek wygłasza pochwałę królowej Marii Ludwiki i dam jej dworu, wykazując się przy tym znajomością polskiej kultury i historii. W utworach weselnych, tak antycznych, jak i staropolskich, bogowie na równi z ludźmi biorą udział w uroczystościach. Wśród postaci mitologicznych powtarzają się te same co dawniej: Wenus, Hymen, Apollo z Muzami, czasami Lucyna oraz Kupidyn. Najważniejsza z nich wydaje się Wenus, Kupidyn gra rolę drugoplanową — najczęściej na polecenie matki wypuszcza strzały w kierunku nowożeńców lub tylko jej towarzyszy. Obydwoje zaznaczają swoją obecność pośród bawiących się gości weselnych:

Wenus wraz z Kupidynem w tańczących się wciska
 Kręgi, wesoło gnuśnym przymawia i każe
 Synkowi łuk napinać i rozżarzać żagwie.

(A. KRZYCKI: *Pieśń na wesele... Króla Zygmunta I*
 i... *Królowej Polskiej Bony*. Przeł. E. JĘDRKIEWICZ)

W pieśni II 12 z *Roksolanek*, które mają formę epitalamium idyllicznego, zawarcie znajomości z bożkiem miłości jest traktowane jako nieodłączne doświadczenie młodości. Kupidyn nie tylko wraz z młodymi „śpiewa i tańce miewa” (w. 6), ale wchodzi z nimi w fizyczny kontakt:

Choćże się jako między nie wśrubuje,
Złoty od boku sajdak odpasuje,
Pochodnią z dłonie kładzie na stronie.

Przedstawianie bożka miłości jako dziecka oznacza także w konsekwencji ukazywanie jego działań jako zabawy oraz zależności boga od Wenus. Kupidyn występuje więc w funkcji postaci działającej jako dziecko posłuszne matce i wykonujące jej polecenia (najlepszym przykładem omawiana *Nadobna Paskwalina*), rzadziej jako niegrzeczny chłopiec, postępujący według własnej woli, jak w *Zjawieniu* Zimorowica, oryginalnej sielance o współczesnych przygodach Kupidyna i Hymena, do której przyjdzie jeszcze powrócić. Infantylizacja w opisie postaci bożka obejmuje także sposób relacjonowania jego przygód, np. w sielance II Szymonowica Kupidyn określony jest jako „niebożątko”, które „od bólu krzyczało” i „z płaczem do matki bieżało”. Temat anegdotki o uzdłonym przez pszczołę Erosie zaczerpnięty został z idylli Teokryta, lecz liczne zdrobnienia są charakterystyczne wyłącznie dla tekstu polskiego. Skrajnym dowodem zdziecinienia Kupidyna są klapsy, jakie dostaje od matki (przykłady znajdziemy w pieśniach popularnych) lub których przynajmniej się obawia:

Wenus się raz na syna rozjadła jak wściekła
I mało niewinnego dziecka nie wysiekła
[...]
Aż Kupido bojąc się, żeby nie był bity,
Z płaczem rzecze: [...].

(Z. MORSZTYN: *Na nieużytku*)

Naturalną konsekwencją traktowania zachowań Kupidyna jako wyczynów i psot złośliwego dziecka jest określanie go niewybrednymi epitetami i peryfrazami w rodzaju: „złej Wenery chłopię” (J.B. Zimorowic, *I. Kobeźnicy*), „łotrzyk zuchwały” i „dziecko przeklęte” (VI. *Mołojcy*).

Oryginalny efekt przedstawienia Kupidyna jako dziecka, a zarazem jako boga, który swymi strzałami unieszczęśliwiał ludzi, uzyskał Samuel Twardowski w zakończeniu *Nadobnej Paskwaliny*. W starciu symbolizującej grzeszną namiętność i rozwiązłość Wenus oraz Paskwaliny, która przeszła duchową przemianę, wygrywa ta druga, bóstwa miłości muszą natomiast uznać swoją porażkę. Kupidyn, pokonany i skompromitowany przez główną bohaterkę, nie śmiejąc pokazać się na oczy matce, upatruje sobie drzewo i „z desperacji” — kształtem głupich dzieci:

Na onym się obiesi. Chróśnie przesylniona
Gałąź pod nim. Skąd drogą sznurą zaciągniona,
Jako dżdżem kryształowym rózdze swej makówka
Ciężka bywa — uwiśnie złotowłosa główka,
Wiatrom dawszy kędziory. Karczek z mlekolicznej
Spadnie szyje na dół, wzrok pomrużywszy śliczny,
Skrzydółka go opuszczą, róże wszystkie zmieni
I z ustek koralowych ślinę srebrną wspieni,
Dziecinnymi pracując śmiertelnie piersiami,
A raz niespokojnymi tylkoż drgnie nóżkami¹⁹.

Szczegółowy, realistyczny i nacechowany emocjonalnie opis śmierci Kupidyna wywołuje u czytelnika mieszane uczucia. Nie wiadomo bowiem, jak pogodzić poczucie sprawiedliwości na wieść o karze, jaką sam sobie wymierzył sprawca bólu i cierpienia, z wyobrażeniem wiśielca — dziecka. Można założyć, że wprowadzenie odbiorcy w stan konsternacji było zamierzeniem Twardowskiego, scena samobójstwa Kupidyna jest bowiem jego całkowicie oryginalnym pomysłem: wskazuje na to rękopiśmienny przekład hiszpańskiego romansu, z którego przejął poeta schemat fabularny opowieści o Paskwalinie, a w którym scena ta nie występuje. Na marginesie dodajmy, że twórca *Dafnis* nieraz zadziwia czytelnika własnymi wersjami znanych wydarzeń mitycznych czy przywoływaniem mało znanych faktów i postaci mitologicznych²⁰.

W licznej grupie utworów poetyckich poświęconych Kupidynowi na uwagę zasługują takie, które są swego rodzaju literackimi portretami bożka. Ich głównym tematem pozostaje charakterystyka Erosa, często odwołująca się do różnych opisywanych wcześniej aspektów. Jan Kochanowski, nawiązując we fraszce *O Miłości* (II 94) do emblematycznych wyobrażeń Kupidyna, daje alegoryczną wykładnię jego wyglądu oraz atrybutów:

Kto naprzód począł Miłość dziecięciem malować,
Może mu się zaprawdę każdy podziwować.
Ten widział, że to ludzie bez rozumu prawie,
A wielkie dobra tracą przy tej głupiej sprawie.
Tenże nie darmo przydał do ramienia pierze,
Bo tam częsta odmiana: to gniew, to przymierze.

¹⁹ S. TWARDOWSKI: *Nadobna Paskwalina*. Oprac. J. Okoń. Wyd. 2 zm. Wrocław 1980, s. 191.

²⁰ Szerzej na ten temat: M. WALIŃSKA: *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego...*

Strzały znaczą, że nagle człowieka ugodzi,
A z onej rany żaden zdrowo nie odchodzi.

Jak widać, dziecięca natura Kupidyna sprawia, iż ludzie zakochani tracą rozum; pierze (czyli skrzydła) symbolizuje niestałość i niepewność uczucia, strzały natomiast oznaczają rany zadane przez miłość.

Bardziej pogłębioną charakterystykę Erosa zawiera sielanka II Szymona Szymonowica, a konkretnie jedna z pieśni zasłyszanych na weselu i powtarzanych przez pasterzy w formie tzw. *carmina amobaea* (pieśni śpiewanych na przemian), stanowiących swego rodzaju wariację na temat postaci bogów miłości. Podmiotem lirycznym w ostatniej z nich, wzorowanej na idylli Moschosa *Eros zbieg*, jest Wenus poszukująca syna; jej monolog to swoisty portret pamięciowy zaginionego. Ale niezwykajny to portret: elementy wyglądu zewnętrznego stanowią bowiem tylko punkt wyjścia do charakterystyki wewnętrznej:

Oczki ostre, ogniste, zła myśl, słodkie słowa;
Insze na sercu nosi, insze mówi mowa.
[...]
Ręczyнки ma króciuchne, lecz nimi szeroko
Zasiąga i pod ziemię przenika głęboko
Nagie i gołe ciało, ale myśl kudłata, [...].

W wyliczeniu znaków szczególnych nie zabrakło tradycyjnych atrybutów: kołczana ze strzałami i pochodni, którymi zaginiony nęka swoje ofiary. Szczegółowy (w porównaniu do greckiego pierwowzoru) opis Kupidyna jest nacechowany emocjonalnie i to w sposób zdecydowanie negatywny, co sprawia, że odbieramy go nie tyle jako wypowiedź matki o synu (choćby i niesfornym), lecz bezlitosną krytykę złośliwego bożka, którego cechuje m.in.: „zła myśl”, serce: „złe, gniewliwe, / Nieubłagane, [...] zdradliwe”, „Wszystko jad, wszystko żądło”, „płacz jego fałszywy”, „śmiech nieprawdziwy”, „w uściech jego jady”. Swój monolog Wenus kończy ostrzeżeniem dla potencjalnego „znalazcy”, który spodziewać winien się po małym bożku wszystkiego najgorszego.

W innym świetle przedstawia sam siebie Kupidyn w pieśni Gracjana (*Roksolanki*, II 19). Utwór ma formę dialogu: śpiewak, „potkawszy małą dziecinę”, nie rozpoznaje w niej boga, który czuje się z tego powodu urażony i — odpowiadając na kolejne pytania młodzieńca — dokonuje autocharakterystyki. Przede wszystkim więc podkreśla boski wymiar swojej osoby („Ja chociażem mały, przecież bóg cały”), a następnie wyjaśnia, podobnie jak we fraszce Kochanowskiego, dlaczego jest dzieckiem (zakochany „Traci rozum i powagę, traci bacznie, / Mądrych ja skrócę, w dzieci obróczę”) i jakie jest znaczenie jego

atrybutów. Rozmówca pyta m.in. o przepaskę na oczach. Uważa się, że wyobrażenie ślepego (tj. z zasłoniętymi oczami) Kupidyna, pojawiające się często w literaturze i ikonografii XVI i XVII wieku, wywodzi się ze średniowiecza, choć i w poezji antycznej znajdziemy kilka poświadczeń takiego wizerunku (np. w idyllach Teokryta). Ślepotą bożka miłości symbolizowała „ślepa” miłość, czyli uczucie, które nie wybiera. W swojej autoprezentacji Kupidyn posuwa się jeszcze dalej, przedstawiając tę cechę jako dowód nieuchronnego charakteru miłości i jego boskiej władzy, sięgającej wszystkich, tak samo — lub niemalże tak samo — jak śmierć. Pieśń kończy się oddaniem się mówiącego pod władzę Kupidyna, jako że lepiej się poddać niż walczyć z niezwyciężonym. Zakończenie takie zostało oczywiście podyktowane konwencją pieśni miłosnej, w której dobrowolne oddanie się w niewolę miłości jest jednym z klasycznych gestów zakochanego. Prawdopodobna jest również inspiracja znanym Zimorowicowi poematem Hieronima Morsztyna *Światowa Rozkosz*, w którym bożek miłości przedstawiony został następująco:

[...] Ślepo więc malować
zwykł malarz Kupidyna, bo jak ślepo bije
z łuku, tak i z postrzałem tym człek ślepo żyje.
Malują i nagiego, bo w prawej miłości
zdrady nie masz — nie pytaj obłudnej chytrłości.
Do tego i dzieciną, bo rozum nie płaci
tam, kędy człek swobodę przyrodzoną straci.
Skrzydła ma dla lekkości i w puch go ubrano,
że ciężaru nieświadom²¹.

(Podwika)

Kolejne szczegóły portretu Kupidyna zawiera epigramat Wespazjana Kochowskiego *Opisanie Miłości*. Nawiązując do formy dialogu, poeta przedstawia alegoryczną interpretację wyglądu Kupidyna:

Czemu dzieckiem? Bo młodzi idą za nim chutniej.
Czem skrzydłato? Bo lotnym niestatek go czyni.
Czem bez czoła? Bo nie dba, choć kto o co wini.
Czemu ślepo? Oczu go rozkoszy zbawiły.
Czemu chudo? Zbytnie go czucia wysuszyły²².

²¹ H. MORSZTYN: *Światowa Rozkosz z Ochmistrem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien*. Wyd. A. KARPIŃSKI. Warszawa 1995.

²² Cyt. za: W. KOCHOWSKI: *Utwory poetyckie. Wybór*. Oprac. M. EUSTACHIEWICZ. Wrocław 1991.

Eros jest zatem przedstawiony w jednoznacznie negatywnym świetle, a na koniec zdeprecjonowany:

Któż go bóstwem uczynił? Ludzie; ta przyczyna,
By szpetną miłość kryło bóstwo Kupidyna.

Trudno odnaleźć w tym wyobrażeniu homeryckiego Erosa — potężnego boga, pierwotną siłę. Kupidyn zostaje ostatecznie odarty z resztek boskości, a ludzie, sami sobie winni, ponoszą konsekwencje swych błędów, co najdosadniej wyraża Wacław Potocki:

[...] Zginał, jako w morze
Rzucony kamień, kto się nie ma na ostroży
I poda, głupi, szyję do jego obroży.
(*Fraszki albo sprawy*, 217: *Abrys Miłości*)

Gwoli pełnej charakterystyki boga należy odnotować jeszcze jedną jego cechę, do której odwoływali się staropolscy twórcy: urodę. W cytowanych już poetyckich portretach elementy wyglądu zewnętrznego Kupidyna przedstawiane były zazwyczaj alegorycznie, miały pozór fałszywego wdzięku, który był przyczyną zguby ofiary. Nie zawsze jednak urodę boga traktowano jako cechę negatywną. Od najdawniejszych czasów Eros, jako najpiękniejszy z bogów, stanowił bowiem ideał urody męskiej, a porównanie do niego było największym komplementem. Charakterystycznym przykładem jest wiersz Asklepiadesa *Do pięknego chłopca*:

Gdybyś przypiął skrzydełka złote i na ramię swoje błyszczące
zarzucił kołczan pełen strzał — i przy Erosie cudnym stanął...
Na Hermesa się klę: nawet sama Cypryda nie pozna, który
jej syn!

W poezji staropolskiej piękno kobiety podkreślano najczęściej poprzez zestawienie jej z Wenus bądź inną boginią (a także przyznanie ziemiance wyższości wobec kilku bogiń naraz), ale i bożek miłości pojawiał się w tych porównaniach, jak we fragmencie *Lekcji Kupidynowych* Kaspra Twardowskiego opisującym urodę dziewczyny:

A więc gładkości obie się mieszały,
Którą ma Wenus, którą Amor mały.
(*Lekcja dziewiąta*)

Porównanie do Kupidyna występowało także w tekstach, które nie miały charakteru miłosnego, lecz laudacyjny. Sięga do niego np. Wacław

Potocki w okolicznościowym utworze *Sielanka albo [...] Kolejna*, gdy charakteryzuje obejmującego urząd starosty sądeckiego Jana Lipskiego:

Mars z twarzy, póki milczy, ledwie słowo rzecze,
W lot postać Kupidyna pięknego oblecze,
Konsus, co przy Jowiszu podczas rady siada.

Ukazanie głównego bohatera ceremonii jako Marsa i Kupidyna wpisuje się w schemat toposu pochwały poprzez zestawienie z kimś wybitnym, niezwykłym (tu: bogiem). Kiedy imię bożka miłości pojawia się w obrębie topiki laudacyjnej, zostają wyeliminowane wszystkie negatywne konotacje, które zwykle tej postaci towarzyszą. Takie wybiórcze traktowanie postaci bądź fabuły, z których wydobywa się składniki w danym momencie przydatne, jest jedną z podstawowych zasad korzystania z tradycji mitologicznej w literaturze staropolskiej.

„Strzelec okrutny, zbójca wierutny”

Utwory zawierające charakterystykę Kupidyna zarówno antyczne, jak i staropolskie, dowodzą, iż bożek ten sam przez się stanowił wdzięczny temat literacki. Opis jego wyglądu oraz cech charakteru prawie zawsze ukrywał dodatkowy sens: alegoryczne objaśnienie natury miłości. Jednak jeszcze częściej pojawiał się w tekście poetyckim w innej, ściśle określonej roli: wykorzystywano jego postać, aby ukazać początek miłości oraz różne stany emocjonalne jej towarzyszące. Najczęściej przywoływano obraz Kupidyna czyniącego użytek ze swoich strzał o cudownych właściwościach. Określenie stanu zakochania znajdowało wyraz w zrozumiałej metaforze „Nowy postrzał do serca Kupido mu wpuścił” (J.B. Zimorowic, *X. Zalotnik*) bądź też w opisie sytuacji wykorzystującej zabieg naturalizacji, który przedstawiał Kupidyna jako członka rzeczywistości przedstawionej, kogoś, kto stojąc na uboczu, upatruje swoje ofiary:

A Kupido stanąwszy na ustroniu w kroku,
nałożywszy strzałę swą, ciągnie łuk po oku
i tak podczas ugodzi [...].

(K. MIĄSKOWSKI: *Mięsopust polski*)

Choć strzelający dysponuje bronią, a miłość w związku z tym traktowana jest jako uczucie, które rozpoczyna się raną i bólem, to cytowane

fragmenty nie stanowią podstawy do negatywnej oceny postępowania Kupidyna; strzały Amora nie są bowiem w tym przypadku częścią jakiegoś rozbudowanego obrazu poetyckiego, lecz stają się ośrodkiem konwencjonalnego obrazu lub wyrażenia o charakterze związku frazeologicznego, czytelnego dla odbiorcy (Kupidyn strzelił = ktoś się zakochał), nieprovokującego go do dalszych interpretacyjnych dociekań.

Strzały Kupidyna nie muszą zresztą powodować bólu, przeciwnie: mogą przynosić rozkosz i ukojenie. Doświadcza tego bohater *Lekcji Kupidynowych*, kiedy — oddany przez Wenus na nauki do Erosa — zostaje na początek ustrzelony pierwszą z pięciu strzał miłości²³. Wywodzący się ze średniowiecza motyw *quinque lineae amoris*, czyli pięciu etapów miłości, odzwierciedlał kolejne stadia zaangażowania uczuciowego kochanków: od spojrzenia, poprzez zagadnięcie, dotyk, pocałunek, aż do zbliżenia cielesnego. Schemat ten był wykorzystywany przez poetów do opisu gry miłosnej; nie inaczej jest w *Lekcjach* zawierających relację z pobytu młodzieńca w szkole Kupidyna i czynionych tam postępów. Bywa i tak, że same strzały miłości są obiektem pożądania, a ich brak — powodem do narzekań:

Miłości nieszczęśliwa, nigdyś pięknej strzałki
We mnie nie utkła! Po co noszę te pieszczalki?
(S. SZYMONOWIC: XIII. Zalotnicy)

Podmiotem wypowiedzi jest pasterz, który bez miłości czuje się pomniejszony i to właśnie w konwencji sielanki możemy doszukiwać się przyczyn tej dość nietypowej postawy wobec braku zainteresowania ze strony Amora.

Najczęściej „strzały Kupidyna” są jednak przedstawiane negatywnie, stanowią bowiem formę lub wstęp do wyrafinowanych tortur, inicjują zatem popularny (by nie rzec: ograny) w poezji temat miłości i cierpienia. Postać bożka okazuje się tu niezwykle przydatna, ponieważ o wiele ciekawsze i dające więcej pola do popisu jest starcie z upersonifikowanym bogiem miłości niż z abstrakcyjnym pojęciem. Zadawanie i odczuwanie cierpienia, udręczenie, złorzeczenia, obrona, walka — to przykłady tematów, które najchętniej podejmują poeci, angażując bożka miłości w wymaginowane sytuacje i powierzając mu rolę myśliwego, psotnika, kata, tyrana, a czasem i ofiary. Najciekawsze egzemplifikacje znajdziemy w poezji miłosnej baroku, kiedy to „strzały Amora” oraz inne przejawy aktywności Erosa są motywami na tyle już znanymi,

²³ Dzieje toposu *quinque lineae amoris* oraz jego staropolskie realizacje opisała Mirosława Hanusiewicz w książce: *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*. Warszawa 2004.

że nie wystarczy ich przywołanie, lecz uciekać się trzeba do bardziej oryginalnych pomysłów poetyckich.

Ugodzenie strzałą miłości symbolizuje zazwyczaj początek uczucia i — zarazem — udręczenia. W nielicznych przypadkach cierpienie jest obopólne, a ogień namiętności spala oboje kochanków („Widzę, że pałasz, i równo nas piecze / Ogień, i równie Kupido siecze” — J.A. Morsztyn, L. 17: *Na łakomą*). Dyskomfort psychiczny dotyczy najczęściej jednej strony i jest spowodowany nieodwzajemnionym uczuciem lub odmową ze strony okrutnej ukochanej (podmiotem lirycznym tych wyznań jest bowiem najczęściej mężczyzna). Jego wyrazem są opisy bólu zadawanego przez Kupidyna, nieustającego i niedającego chwili wytchnienia nawet we śnie:

Jeszcze i w nocy, i przez sen znikomy
Dręczysz mnie jeszcze, strzelcze niewidomy!
Ach, już to nazbyt! Dozwól, Kupidynku,
Poddanym swoim nieco odpoczynku!

(J.A. MORSZTYN: Er. 5: *Na sen*)

Opisy cierpień bywają realistyczne, zwłaszcza gdy aktywność Kupidyna przyjmuje formę pastwienia się nad ofiarą. Najoryginalniejsze obrazy dręczenia zakochanego odnajdziemy w erotyku konceptystycznym, a zwłaszcza w tej jego odmianie, którą Dorota Gostyńska, autorka *Retoryki iluzji*, nazwała konceptem przez narrację²⁴. Polegał on wymyśleniu wydarzenia czy też przypisaniu komuś (np. postaci mitologicznej) fikcyjnej wypowiedzi w celu lepszego zilustrowania myśli. Tematem wiersza lirycznego bądź epigramatu wykorzystującego ten rodzaj konceptu były zatem często wyimaginowane współczesne przygody Kupidyna. Jedną z nich, przedstawiającą bożka pastwiącego się w wyjątkowo sadystyczny sposób nad ofiarą, zawiera pieśń Ostafiego (*Roksolanki* II 25):

Z srogiej tesknice opuściwszy ciało,
Gdy serce moje z piersi wyleciało,
Sam go ustroił Kupido pierzchliwy
W swe forgi, sam mu dał lot popędliwy.

Serce postrzegsz, że Kupido skrzydeł
Pozbył, chcąc wolne być od jego sideł,
Wzbiło się w górę i tym się już cieszy,
Że go bożeczek nie poima pieszy.

²⁴ D. GOSTYŃSKA: *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa 1991, s. 218–219.

Gdy ono buja pod samym obłokiem,
Tyś go, Maryno, przeraźliwym okiem
Jako piorunem nagłym postrzeliła,
Tyś go z powietrza na ziemię zwabiła.

Potem z trafionych włosów twojej głowy
Ukręcone nań wrzuciłaś okowy
I przywiązałaś mocno (daj się Bogu!)
W alkierzu twoim do spodniego progu.

Tam go Kupido zły mając po woli,
Okrutnej nad nim zażywa swej woli:
Jako w pniu jakim, dziecko nieuważne,
Topi w nim z bliska swe pręty żelazne.

Ostatnie, niezacytowane tu zwrotki zawierają apostrofę do dziewczyny, która jedna może położyć kres cierpieniom, sama będąc „lekarstwem [...] i doktorem”. Pomysł zaczerpnął Zimorowic z epigramatów antycznego poety Mealeagra, jednak rozwinął go w sposób nowatorski. Zastosowanie konceptu przez narrację nie wiązało się dla poety z żadnymi ograniczeniami, w rodzaju dostosowania do realiów czy zachowania zasady prawdopodobieństwa. I rzeczywiście: przedstawione przez Zimorowica wydarzenia, choć nieprawdopodobne, układają się w wewnętrznie logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy. Punktem wyjścia jest obraz wyrastający ze związku frazeologicznego „serce wyrывa się do kogoś”, oznaczającego tęsknotę. Metaforyczność wyrażenia zostaje odrzucona, w zamian otrzymujemy relację z przygód oswobodzonego serca, które Kupidyn obdarzył skrzydłami (aluzja do alegorycznego objaśnienia wyglądu Kupidyna: miłości uskrzydlającej zakochanego, przynajmniej w jej początkowym stadium). Z kolei wykorzystana zostaje metaforyka miłosno-batalistyczna (dziewczyna strzela oczami), a jeden z jej motywów (niewola miłosna) służy poecie do opisu tortur wykonywanych na żywym, acz usamodzielnionym organie: serce zostaje przybite do progu i tam — dochodzimy do wspomnianej wyżej kwestii dręczenia — okrutnie doświadczane przez bożka miłości. Serce traktować należy oczywiście jako *pars pro toto* „całego” zakochanego. Oryginalność utworu polega zatem na połączeniu znanych motywów w taki sposób, że czytelnik aktualizuje jednocześnie sensy dosłowne i metaforyczne. Podobnie jak w innych erotykach konceptystycznych najważniejszy nie jest ograny temat (cierpienie miłosne), lecz sposób jego wykorzystania: realistyczny opis absurdalnych przygód oddzielonego od właściciela serca.

Koncept przez narrację z wykorzystaniem postaci Kupidyna jest podstawą kilku jeszcze innych pieśni w *Roksolankach*, m.in. pieśni Serapiona (II 26), w której Kupidyn robi cięciwę do swego łuku z warkoczy nimfy — Maryny. Podobny pomysł zawiera *Czepiec* J.A. Morsztyna (K. 14): bóg miłości pomaga wychodzącej z wody dziewczynie osuszyć włosy i podstępnie zarzuca je — niczym sieć — na serce mężczyzny. Skojarzenie z siecią zostaje wywołane poprzez rewokację znanej historii miłosnej Wenus i Marsa, zakończonej uwięzieniem kochanków w sieci przez Wulkana. Fikcyjna przygoda Kupidyna i uzupełniające ją odwołanie mitologiczne składają się na kunsztowny przekaz banalnej myśli: piękna kobieta zniewala serce mężczyzny.

W odpowiedzi na różne formy psychicznego i fizycznego dręczenia zakochani zwykle ograniczają się do agresji słownej, stąd liczne w poezji miłosnej negatywne epitety, którymi obdarza się Kupidyna: „on zdrajca” (J.B. Zimorowic, VI. *Motójcy*), „okrutnej matki okrutniejszy synu” (S. Szymonowic, I. *Dafnis*), „strzelec okrutny, zbójca wierutny” (S. Zimorowic, *Roksolanki*, II 12). „płochy, nieunoszony” (D. Naborowski, *Malina*²⁵). Zdarzają się przypadki czynnej reakcji, jak w cytowanej sielance Jana Gawińskiego, gdzie pasterz targa „kudełki” bożka czy w *Nadobnej Paskwalinie*, kiedy główna bohaterka w akcie zemsty łamie łuk i strzały śpiącego Erosa. Za pomocą logicznych argumentów próbuje się natomiast bronić renesansowy poeta:

Bo już nie mnie, ale mój cień frasujesz,
Który jeśli zatracisz, kto tak śpiewać będzie?
Z moich tych prostych rymów sławny jesteś wszędzie.

(J. KOCHANOWSKI: *Fraszki*, II 94: *O miłości*)

A więc: nie nękać mnie, bo nie będę o tobie pisał, a kiedy nie będę pisał — przestaniesz istnieć. Jest to zatem to samo przekonanie o mocy poezji, które zmanifestował Kochanowski w *Muzie*: wyjątkowa rola poety w społeczeństwie wynika z faktu, iż to on decyduje, jakie wydarzenia i postaci uwiecznić.

W pastwieniu się nad ofiarą Kupidyn często ma współnika — a raczej współniczkę. Cierpienia miłosne są bowiem bezpośrednio powodowane przez obiekt miłości, a Kupidyn jest w stosunku do niego (do niej) pomocnikiem, wykonawcą i pośrednikiem, a nawet pozostaje z nim (z nią) w swoistej symbiozie: mieszka bowiem najchętniej w oczach dziewczyny:

²⁵ Cytaty z poezji Daniela Naborowskiego podaję według wydania: D. NABOROWSKI: *Poezje*. Oprac. J. Dürr-Durski. Warszawa 1961.

Czemu mię, srogi i nieubłagany
Kupido, trapisz? Przecz okrutne rany
Sercu zadajesz? Czemu za cel nowy
Stawiasz je oczom pięknej białejgłowy,
Z których postrzały na mnie wymierzone
Tam się wracają, skąd są wypuszczone, [...] ²⁶.

Motyw Kupidyna strzelającego z oczu dziewczyny należy do naj-
silniej eksploatowanych w erotyku barokowym. Zbudowane na nim
koncepty oparte są na analogiach: spojrzenie jako pierwszy etap miłoś-
ci — strzały jako metafora zakochania, wzrok zabija — strzały zabijają,
oczy jako najczęściej komplementowany składnik urody kobiecej — Ku-
pidyn jako dawca piękna itd. Od określenia oczu jako siedziby Kupi-
dyna rozpoczyna się najbardziej bodaj znany utwór konceptystyczny
Daniela Naborowskiego *Na oczy królewny angielskiej*:

Twe oczy, skąd Kupido na wsze ziemskie kraje,
Córo możnego króla, harde prawa daje, [...].

Motyw oczu jest początkiem konkatencji, można go zatem uznać za
najważniejszą cechę wychwalanego elementu urody adresatki wiersza.
Pojawiający się w tekście wizerunek Kupidyna bliższy jest pierwotnym
greckim wyobrażeniom (surowy władca) niż skrzydlatemu chłopcu, ja-
kim zazwyczaj bywa w realizacji tego motywu. W innym tekście (*Do
jednej o Kupidynie*) Naborowski nawiązuje do mitologicznych przygód
Kupidyna, które doprowadziły do gniewu bogów i wygnania niesfor-
nego syna Wenus z Olimpu. Tym razem akcent położony zostaje na
chłopięcość, nie zaś na boskość Kupidyna, którego wyczyny traktowane
są jak nieznośne psoty. Świadczy o tym styl, w jakim opowiedziana
została historia: „Jął po niebie harce wodzić”, „Wygnali hardą dzie-
cinę” etc. Przygoda ta otrzymuje nowe zakończenie: zesłany na zie-
mię Kupidyn znajduje pocieszenie w oczach dziewczyny i zapomina
o upokorzeniu. Renarracja mitologiczna staje się więc materią konceptu,
ponieważ głównym przesłaniem wiersza, jak często w poezji dworskiej
bywa, jest komplement.

Zamieszkanie Kupidyna w oczach dziewczyny jest także przedsta-
wiane jako forma zniewolenia bożka, który z zapalem strzela z nowych
pozycji (J.A. Morsztyn, L. 89: *Na oczy*). Bywa jednak i tak, że są one
nieprzyjazne dla bożka, np. w erotyku Jana Andrzeja Morsztyna pod
tytułem będącym jednocześnie kwintesencją charakteru nieugiętej ko-

²⁶ Z. MORSZTYN: *Jednemu myśli rozerwanych*. Cytuję według wydania: Z. MORSZ-
TYN: *Muza domowa*. T. 1—2. Oprac. i przedm. J. DÜRR-DURSKI. Warszawa 1954.

chanki (Er. 28: *Ogień i mróz*), w którym Kupidyn najpierw traci skrzydła, spalone ogniem spojrzenia, potem zaś pochodnię — zmrożoną zimnym sercem. W każdym wypadku podkreślona zostaje wyższość kobiety nad bogiem oraz jego podporządkowanie. Nic dziwnego, że Kupidyn nie będzie — jak chciałby zakochany — postępował wbrew niej:

Nie wiesz, żem swój dom w jej oczach zasadził?

A któż się mądry z gospodarzem wadził!

(J.A. MORSZTYN: L. 27: *Swar z Kupidynem*)

Wyższość kobiety, która może nawet dysponować bronią (oczy) pewniejszą niż strzały miłości (por. J.A. Morsztyn, L. 73: *Pewna broń*), sprawia, że Kupidyn nic nie zdziała bez jej zgody i woli; często okazuje się być zatem nie surowym władcą, który wydaje „harde prawa”, lecz zaledwie giermkim. Cel zresztą pozostaje ten sam, wspólny dla bożka i kobiety: nękanie zakochanego, dla którego porozumienie się tych dwojga ma wyłącznie negatywne konsekwencje:

Oto nad piorun przeraźliwsze strzały

Z twych oczu na mnie miece bożek mały,

[...] Pieszczone dziecko, skąd wždy na mą mękę

Tak mierne oko, tak żartką masz rękę?

[...] Tyś winna, tyś mu oczu pożyczyła, [...].

(S. ZIMOROWIC: *Roksolanki*, II 17)

Przykładów eksploatacji motywu Kupidyna mieszkającego w oczach dziewczyny jest dużo i nie ma potrzeby ich nadmiernie mnożyć. Tym bardziej że — jak to w przypadku popularnych tematów bywa — sporo tekstów powiela schemat, nie wnosząc doń nic nowego. Na tym tle oryginalnie wypada — co zresztą również nie dziwi — ponownie Jan Andrzej Morsztyn, który umieszcza Kupidyna nie tyle w oczach, co w dołeczkach na twarzy uśmiechającej się dziewczyny, podkreślając w ten bezpretensjonalny sposób jej urodę:

Czarowny śmiechu, który w ślicznym ciele

Różanych jagód wierzysz dwie łóżnice

I dwie kolebki, w których bez różnice

Wdzięk z Kupidynem łóżko sobie ściele, [...].

(L. 180: *Na uśmiech*)

Morsztyn odświeża popularny motyw nie tylko poprzez drobną modyfikację, ale także dzięki zaakcentowaniu pozytywnych cech Kupidyna, tu przede wszystkim reprezentującego urodę, piękno, wdzięk.

Kupidyn jest dla poetów-konceptystów postacią atrakcyjną, stąd i często angażowaną w różne przygody obrazujące cierpienie miłosne. Postać bożka pomaga wyjaśnić m.in. paradoksy miłości (Kupidyn zgasił pochodnię w płaczu dziewczyny, a ta w konsekwencji płacze iskrami: „ogień idzie z wody” — płacz wzbudza uczucie; por. J.A. Morsztyn: K. 27: *Na płacz jednej panny*) oraz wytłumaczyć związek stanów emocjonalnych z alkoholem (por. zaczerpnięty z liryki greckiej obraz Kupidyna utopionego w pucharze z winem: J.A. Morsztyn: L. 145: *O Kupidynie*).

Przedstawianie Kupidyna jako strzelca, a zakochanego jako ofiary wiąże się z popularnym od czasów starożytnych opisem miłości za pomocą metaforyki batalistycznej. W ciekawszych ujęciach poezji staropolskiej „bój nowy, Kupidynowy” jest ujmowany z uwzględnieniem ówczesnych realiów wojennych lub myśliwskich. Wyrazem takiego uwspółcześnienia motywu są określenia bożka: „bisurmaniec” i „hordyńczyk”, z racji łuku i strzał porównywany jest także do kozaka. Ciekawe połączenie metaforyki łowieckiej z omawianym motywem Kupidyna mieszkającego w oczach dziewczyny zawiera utwór Daniela Naborowskiego *Do Kupidyna o tejże*. Zakochany porównany jest do zwierzyny łownej namierzonej przez bożka, który „okopał się” w oczach dziewczyny. Jedyne, co pozostaje ofierze, to prośba o przejście na jego stronę:

Okrutny bisurmańcze, Kupido zuchwały
[...]
We mnie się koszem położy, do niej puść zagony.

W innym tekście tego poety, pod znamienym tytułem *Łowy*, dochodzi natomiast do odwrócenia sytuacji: kobieta staje się celem myśliwego, który widzi w Kupidynie swego sprzymierzeńca. Cała przygoda kończy się jednak nieoczekiwaną (dla mężczyzny) zamianą miejsc — i na tym polega koncept tego utworu:

Cicho, cicho, Kupidynie,
Tu w tej zielonej krzewinie
Lub pada, lub słońce wschodzi,
Śliczna łani się przechodzi.
Wej, trop świeży! Serce czuje,
Że gdzieś poblizu żyruje.
Weźmi łuk i prętkie strzały:
Ono, ono, zwierz zuchwały!
[...]
Coś uczynił najlepszego?

Mnieś postrzelił, a prętkiego
Zwierzaś chybił [...].
Ja z łowu, łowczy ubogi,
W sercu niosę postrzał srogi.

Uwagę zwraca konsekwencja w obrazowaniu; obejmuje ona zarówno konstrukcję sytuacji lirycznej (tropienie zwierzyny z ukrycia), porównanie kobiety do łani (o wydźwięku pochwalnym, podobnie jak inspirowane liryką grecką zestawienia dziewczyny z kłaczą), jak i słownictwo zaczerpnięte z gwary łowieckiej.

Ranienie strzałami, dręczenie, torturowanie, wzięcie w niewolę i inne tym podobne działania Kupidyna doprowadzają zakochanego do stanu agonalnego. Rzadko jednak do śmierci: to pewien paradoks, ale wytłumaczalny regułami konceptu — uśmiercenie przyniosłoby bowiem wybawienie, a położenie zakochanego, co wiemy ze znanego wiersza Morsztyna, jest znacznie gorsze niż trupa. W poezji staropolskiej znajdziemy jednakowoż nieliczne przykłady wykorzystania bożka miłości w charakterze mordercy mimo woli; jeśli rzeczywiście zabija, to dlatego, że sam padł ofiarą intrygi lub przypadku²⁷.

Znamienne jest zatem, iż jeśli już Kupidyn powoduje śmierć swej ofiary, to czyni to niechcący. Sposób przedstawiania jego postaci w poezji miłosnej pozostawia zatem, mimo wszystko, margines sympatii dla bożka, który co prawda rani, ale też sprowadza najsłodsze uczucie miłości. Nieprzypadkowo większość omawianych przykładów pochodzi z utworów Morsztyna, Naborowskiego i Szymona Zimorowica: postać Kupidyna i przypisywane mu przygody były wdzięczną materią dla twórców erotyku konceptystycznego. A jeśli przypomnimy za książką Jadwigi Kotarskiej: *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*, że istotną zasługą poezji kunsztownej było odświeżenie popularnej i nieco już zbanalizowanej tematyki miłosnej²⁸, to — pół żartem — docenić musimy wkład skrzydlatego bożka w rozwój naszej literatury.

„Amor, co wszystkich zwycięża”

Tradycja antyczna przedstawia Erosa jako boga niezwycięzonego, nawet gdy przeistacza się w skrzydlatego chłopca, wyrządzającego wiele

²⁷ O tej historii traktuje kolejny podrozdział: *Postscriptum. Kupidyn i Śmierć, czyli o pewnej niezwyklej przygodzie antycznego bożka w poezji staropolskiej opisanej*.

²⁸ J. KOTARSKA: *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław 1980, s. 200—201.

zamieszania swymi niezwykleymi strzałami. Potwierdzają ten wizerunek także omawiane powyżej przykłady utworów staropolskich. Dowodem potęgi Kupidyna są liczne miłosne historie mitologiczne, których był sprawcą, a w starciu z nim polegli najwięksi: Jowisz, Apollo, Herkules. Czy Kupidyn nie ma zatem żadnego godnego siebie przeciwnika?

W literaturze staropolskiej bożek miłości bywa przeciwstawiany Marsowi (czyli swemu ojcu — wedle niektórych wersji mitu), a „bóg Kupidynowy” — „Marsowemu dziełu”. Antytetyczne zestawienie tych dwóch postaci opiera się na ich alegorycznym rozumieniu i odwołuje do pochodzących ze średniowiecza dwóch z trzech modeli życia: *vita voluptiva* — życia rozkosznego oraz *vita activa* — życia aktywnego (trzeci model to *vita contemplativa*: życie kontemplacyjne). Spośród tych trzech możliwych dróg życiowych *vita voluptiva* było oceniane najczęściej negatywnie. Podobnemu wartościowaniu poddany zostaje Kupidyn, a mężczyźni pozostający w jego władzy oskarżani są o zniewieściałość, odstępianie od tradycji rycerskich i sprzeniewierzenie się swojej naturze (przykłady takich nieszczęśników wymienia Apollo w *Dafnis* Twardowskiego, wymowny obraz zniewieściałego i zgnuśnialego Adonisa zawiera sielanka XI Szymonowica). Ten negatywny aspekt wizerunku Kupidyna w ciekawy sposób wykorzystuje Daniel Naborowski w *Zwadzie Marsa z Kupidynem*. Obydwaj bogowie stanowią alegorie osób historycznych, co zostaje wyjaśnione w podtytule: (zwada) Jana Daniłowicza (Mars) i Hieronima Radziejowskiego (Kupidyn). Kostium antyczny obejmuje także inne osoby przedstawione w utworze, rzecz dzieje się bowiem na uczcie wydanej przez Jupitera — księcia Krzysztofa Radziwiłła. Między bohaterami dochodzi najpierw do utarczki słownej, a następnie do bójki. Współczesny Mars i Kupidyn zostają przedstawieni zgodnie ze stereotypowymi wizerunkami bóstw: pierwszy jest „srogi” i waleczny, drugi — zaczepny, ale „gładki”, zbyt delikatny w bezpośrednim starciu, co kończy się jego porażką, skwitowaną poniżającym ostrzeżeniem: „Gdzie Mars śmiały zasiada, wara, Kupidynku!”.

Mars to jednak nie jedyny i nie najważniejszy przeciwnik Kupidyna, tym bardziej że w resorcie podporządkowanym bożkowi miłości nie ma zbyt wiele do powiedzenia. W mitologii klasycznej uczuciom patronowały, poza Wenus i jej synem, także inne bóstwa, przede wszystkim Hymen (bóg małżeństwa) i Anteros (patron miłości odwzajemnionej). Pierwszego z nich najczęściej przywoływali twórcy epitalamiów, powierzając mu tradycyjnie funkcję utrwalenia uczucia wznieconego w nosiszeniach przez Kupidyna. Wyjściem poza konwencję jest ukazanie starcia obydwa braci (według niektórych mitów ojcem Hymena była również Afrodyta) i walki o zakres wpływów. Taki wyimaginowany

spór kompetencyjny przedstawia Józef Bartłomiej Zimorowic w sielance XIV *Zjawienie*. Hymen zarzuca Kupidynowi nieuczciwe postęпки, wypominając mu destrukcyjną działalność w obszarze, który zarezerwowany został dla niego — patrona miłości małżeńskiej:

[...] mówię, o tych,
Którzy się do małżeńskich mają związków złotych,
Iżę podczas gód ślubnych i samych, i gości
Prawie do niesłuchanej przywodziś lekkości.
Kędy ja krotofilę wwodzę i uciechy,
Saltarele, muzykę i wzajemne śmiechy,
Tam ty wnosisz zaloty, tam rankor prowadzisz
I twardą pijatyką godowniki wadzisz.

O rozstrzygnięcie sporu „oba miłości szafarze” proszą swą matkę, Wenus. Ta, odczytując werdykt „z karty”, decyduje, iż władza Kupidyna ma się kończyć — a Hymena zaczynać — z chwilą zawarcia małżeństwa:

Prawo jest pospolite, że co się jednemu
Nie godzi, to się nie ma godzić i drugiemu.
Nie ma Kupidowego Hymen psować rzędu
Ani Hymenowego Kupidu urzędu
Ma się przykrzyć; a kiedy małżeńskie przymierze
Za uchwałą powszechną naród ludzki bierze,
Hymenowi samemu zwierzchność ta należy.

Cóż z tego, skoro Kupidyn wyśmiewa dekret matki i oświadcza, że nie ma on żadnej mocy wiążącej. Po jego słowach poeta przenosi bohaterów z rzeczywistości mitologicznej w realia XVII-wieczne, a konkretnie w okolice Lwowa, które opisuje zresztą z wyraźnym pietyzmem i dbałością o szczegóły topograficzne (rzeka Pełtwa, pagórki, na których miasto jest położone z górującym nad okolicą Wysokim Zamkiem, „lasy, pola w okolicy”). Pojawiający się na przedmieściach Lwowa synowie Wenus przedstawiają się napotkanym pasterzom — Filemonowi i Zacharkowi — pod zmienionymi, swojsko brzmiącymi imionami:

Matka nasza Cukrusia, pan ociec z Lipary
Kowal chromy; braciszka Biłozorem zowią,
Mnie Kanarkiem.

Mistyfikacja obejmuje nie tylko zmianę nazw mitologicznych na współczesne — bożkowie opowiadają o swoich zmyślonych przygodach,

które rzekomo skłoniły ich do opuszczenia rodzinnego domu, a przy tym posługują się niewyszukanym słownictwem i obrazowaniem adekwatnym do poziomu intelektualnego słuchaczy. Nie przeszkadza to Kanarkowi-Kupidynowi przemycić aluzji, której nie rozumieją pasterze („Tych słów kozidojowie oni nie pojęli”), ale bez trudu rozszyfruje czytelnik:

Kędy się zabawiamy myślistwem: brat sidła
Ojcowe stawia, ja zaś różnego mu bydła
Zewsząd naganiam; [...].

Pasterze zaprzyjaźniają się z bożkami, czego rezultatem jest ich późniejsze postępowanie: Filemon chce się żenić z każdą napotkaną dziewczyną, a Zacharek przeciwnie — nie ustaje w miłosnych podbojach, ponosząc za to konsekwencje: nie raz zostaje pobity przez zazdrosnych mężów, nie jednej kochance płaci „bykowe” (rodzaj ówczesnych alimentów). Po latach obydwaj, a zwłaszcza Zacharek, rozumieją przyczynę swych niedoli, a czytelnik otrzyma na zakończenie radę:

Zdrowie, sławę, majątność i sam siebie straci,
Ktokolwiek się z miłością nieporządną zbraci.

Niemniej jednak, choć intencja moralistyczna jest jasna, trudno stwierdzić, aby Kupidyn wyszedł z tej przygody pokonany. Niewątpliwie przegrany jest natomiast ten, kto się władzy „Kanarka” poddał. Ale i Hymen nie odnosi jakiegoś spektakularnego zwycięstwa. W istocie obydwaj bożkowie, ze względu na swój pogański rodowód, powinni być traktowani podejrzliwie, czego wyrazem są także pochodzące z folkloru określenia, jakie pojawiają się w ustach innych pasterzy: „widmy lubo odmieniec z nocwidem”.

Kupidyn zostaje przeciwstawiony Hymenowi także w wierszu otwierającym *Roksolanki Dziewosłobie* i jest to przeciwstawienie dalekie od humorystycznej opowieści. Odnoszący się do podmiotu wiersza tytuł oznaczał w kulturze staropolskiej swata oraz mistrza ceremonii weselnej, tak więc zgodnie z oczekiwaniami czytelnika utwór jest swego rodzaju odpowiednikiem oracji kierowanej do państwa młodych, pełniąc funkcję wprowadzenia do konkursu śpiewaczego. Dziewosłab rozpoczyna przemowę od utożsamienia się z antycznym bóstwem:

Owoż ja, Hymen, do Was, wdzięczni Oblubieńcy
Przychodzę na biesiadę; [...].

Dalej przedstawia siebie jako syna Afrodyty, brata Kupidyna, boga małżeństw i prokreacji, opiekuna domowego ogniska:

On ci ja jest, bożeczek młodziuchny, pieszczony,
Syn ida[l]ijskiej matki, wnuk pięknej Dyjony,
Przyrodny Kupidynów, nie Kupido przecie,
Aby ludzie samopas nie żyli na świecie, [...].

Swego brata-antagonistę charakteryzuje bez ogródek jako kogoś, kto nęka swe ofiary, nazywając go „towarzyszem [...] okrutnym”, „nie-miłosiernym zabójcą”. W pewnym momencie to jednoznaczne rozróżnienie zostaje zatarte. Hymen przytacza szereg renarracji i rewokacji mitologicznych dowodzących władzy Kupidyna (wśród nich opowieść o Apollinie i Dafne), używając przy tym konsekwentnie formy pierwszoosobowej („Doznał mię Polifemus”, „moje [...] strzały sercotypczne” — podkr. M.W.). Następnie, kierując swe słowa do nowożeńców, znów wyraźnie odcina się od swego „półbrata”:

Ten ogień w serach waszych niegdy nie zagaśnie.
Darmo tedy Kupido o was się pokusi,
Bowiem pochodnia jego szwankować tu musi,
[...]
Bierzcież, nie ustawając w chwalebnym zakonie,
Do kresu, gdzie macie wziąć dwie złote koronie.
Oto za was Kupido (nie ów, co się łągnie
W Pafie, lecz Amor Boży [podkr. — M.W.]) to jarzmo
pociągnie; [...].

Dziewosłab-Hymen jest zatem jednocześnie Amorem Bożym. Jego postać (jeśli weźmiemy pod uwagę partie tekstu, w których wypowiada się również jako Kupidyn) pozwala w symboliczny sposób ukazać dwa oblicza miłości: świętej i grzesznej, a motyw ten kontynuowany będzie w pieśniach chórów z użyciem metaforyki kwietnej: ogrody Wenus oznaczają piękno przemijające i niszczące, przeciwstawione ogrodom Bożym, symbolizującym szczęście i życie wieczne.

Mistrz ceremonii weselnej w *Roksolankach* jest postacią niejednoznaczną, ale przeciwstawienie Amora Bożego (*Amor Divinus*) Kupidynowi to motyw znany kulturze staropolskiej; wywodzi się bezpośrednio z alegorycznej interpretacji mitologii, wedle której jedno z wcieleń Kupidyna symbolizuje miłość bożą. Popularna w średniowieczu i uprawiana również w późniejszych epokach praktyka chrystianizacji mitologii polegała m.in. na adaptowaniu funkcji bóstw antycznych do aktualnego

światopoglądu. Pierwotną siłę, którą w najdawniejszych wierzeniach oznaczał Eros, odniesiono zatem do wewnętrznego pragnienia duszy, która podąża do Boga. Sposób argumentacji, jakim posługiwała się alegoreza, oddaje fragment rozprawy *Bogowie pogan* Sarbiewskiego poświęcony temu zagadnieniu:

Kupidyn przedstawiany jest ze skrzydłami i strzałami, miłość bowiem skierowana ku Bogu baczy zawsze na swój cel i zamiar, zapominając całkiem o innych rzeczach widzialnych, a dalej jest potężna i czynna, nigdy nie wypoczywa, chętna do poświęceń, ustawicznie gotowa do miłowania swego stwórcy. Ślepemu Kupidynowi przyznali jednak umiejętność miotania strzał, gdyż miłość ku Bogu, gdziekolwiek nie rzuci strzałą, dosięga Boga, ponieważ cel, w który godzi, jest wszędzie i rozciąga się w niezmierzonej przestrzeni. Bóg bowiem [...] jest kulą, której środek znajduje się wszędzie, nigdzie nie ma obwodu. Jeśli więc punkt środkowy Boga i tym samym cel znajduje się wszędzie, dokądkolwiek ślepy Amor lekkomyślnie wypuści strzałę i gdzie ugodzi, tzn. że będzie mógł kochać Boga w każdej rzeczy stworzonej i pięknej, jakby w jakimś uczestnictwie w boskości²⁹.

Sarbiewski, powołując się na filozofów starożytnych (m.in. Platona i Ksenofonta), pisze o dwóch Kupidynach: „jeden niebieski, a drugi pospolity”³⁰. Wyraźnie przy tym podkreśla różnicę między nimi, charakteryzując tego pierwszego, „o którego odmienności w stosunku do zwykłego tylokrotnie przypominam czytelnikowi, by nie sądził, że przynoszę ujmę świętym sprawom, na wypadek, gdyby o tym zapomniał i mniemał, że mówię o występnej miłości i ją przyrównuję do spraw teologicznych”³¹. Kilka typów Amorów funkcjonowało także w emblematyce; z popularnego zbioru Alciatusa pochodzi ujęcie Anterosa jako Amora Cnoty (*Amor Virtutis*), z wieńcami na głowie i bez przepaski na oczach, prowadzącego zwycięską walkę z Erosem. W innym popularnym wydawnictwie autorstwa Ottona Vaeniusa przeciwnikiem Kupidyna była Miłość Niebiańska (*Amor Coelestis*), stanowiąca plastyczną konkretyzację (i zubożenie) idei platońskiej. Kształtując wizerunek Amora Bożego, czerpano z tych wyobrażeń, przydając mu zwyczajowe atrybuty Erosa: łuk ze strzałami i pochodnię, lecz zamieniając wieniec na aureolę i oraz traktując — o czym pisał Sarbiewski — jako alegorię Miłości Bożej.

²⁹ M.K. SARBIEWSKI: *Dii gentium...*, s. 155.

³⁰ Tamże, s. 157.

³¹ Tamże, s. 165.

Inspiracje neoplatonizmem tłumaczą fakt, iż w *Roksolankach* występuje Amor Boży, a nie — co by było bardziej na miejscu — znany także z emblematyki *Amor Coniugalis* (Miłość Małżeńska). Wyobrażenie Amora, odwołujące się do platońskiej koncepcji miłości, niebiańskiej zawiera pieśń Koronelli (I 6):

Śliczny aniele, w człowieczym ciełe,
Duchu przewybrany,
Ciałem nadobnym jako ozdobnym
Płaszczem przyodziany!

Tobie przez miary Bóg nadał dary,
Na twe młode ciało
Wszytkie przymioty pięknej istoty
Przyrodzenie wlało,

Bowiem człowieku przybywa wieku,
Zakwitają lata, zaś
Gdy z wzrostu twego częśćkę pięknego
Upatruję świata.

[...]
Ciebie do góry prędkimi pióry
Cna sława winduje,
Miłość skrzydlata, gdzie jeno lata,
W rękach cię piastuje.

Przecię ja ciebie i tu, i w niebie
Nie mam za anioła,
Lecz jesteś tajnym i niezwyčajnym
Kupidynećm zgoła.

Neoplatonicy uważali, iż uroda jest darem Bożym („Tobie przez miary Bóg nadał dary”), człowiek — częśćką pięknego, harmonijnego świata („z wzrostu twego częśćkę pięknego / Upatruję świata”), piękno zaś wynika z dobra: to dusza „rozświetla ciało”, dodając mu blasku („Duchu [...] ciałem nadobnym [...] przyodziany!”). Obecność pierwiastków platońskich i neoplatońskich nie ogranicza się zresztą do ukształtowania wizerunku Amora, lecz stanowi również, jak dowiódł Paweł Stępień, klucz do układu kompozycyjnego *Roksolanek*³².

³² P. STĘPIEŃ: *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci: Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*. Warszawa 1996; por. też A. NOWICKA-JEŻOWA: *Dyskusja z platońską koncepcją miłości w erotyce J.A. Morsztyna*. W: *Literatura polskiego*

Zupełnie inny obraz Amora Bożego zawiera utwór, w którym po raz pierwszy w literaturze staropolskiej przedstawione zostało starcie dwóch Kupidynów. Wydana w 1618 roku *Łódź młodzi* Kaspra Twardowskiego miała być poetycką pokutą za grzech, którym było napisanie i próba wydania — wbrew cenzurze — *Lekcji Kupidynowych*. *Łódź* jest poematem alegorycznym, bohaterem jest ten sam co poprzednio młodzieniec, nawracający się na właściwą drogę życiową. Punktem zwrotnym jest spotkanie Amora Bożego, bezlitośnie rozprawiającego się z dotychczasowym towarzyszem i nauczycielem młodzieńca, Kupidynem:

[...] zaraz nieszczęsnego
porwał za barki Kupida małego;
bindę mu zdjawszy, którą oczy wiązał,
do ostrej skały na niej go przywiązał,
a sam z daleka, pomsty z niego chciwy,
puszczał hartowne strzały nań z cięciwy.
Skrzeczwał niezbędny, gdy go Amor Boży
coraz strzałeczką bez okładu złoży;
zwijał się w kłębek, a darmo swoimi
trzpiotał przy skale skrzydły nieważnymi;
składał się małą pochodniczką, ale
i ta mu w ręku nie została w cale.
[...]
Gdy już obaczył na poły martwego,
Rzucił od skały krwią sposoczonego.

(s. 36–37)

Amor Boży nie przypomina tu anioła, a raczej — rycerza Chrystusowego; wywiedziony z Biblii i żywy w średniowieczu symbol człowieka krzewiącego wiarę i walczącego o zbawienie własnej duszy został w renesansie dodatkowo spopularyzowany przez dzieło Erazma z Rotterdamu *Podręcznik żołnierza chrystusowego*. Uzbrojony w niebiański łuk i strzały „hartowne z uzłożonym grotem”, Amor ma nie tylko moralną, ale także fizyczną przewagę nad Kupidynem. Wybór właściwego modelu życia uzyskuje potwierdzenie w trzecim poemacie Twardowskiego: *Pochodnia Miłości Bożej*.

Amor Divinus patronuje w baroku poezji metafizycznej, utworom mistyków i innym rodzajom twórczości religijnej. Wskazuje drogę do Boga, współzawodniczy z Kupidynem i zwycięża antycznego bożka. Nie zawsze są oni przedstawiani antagonistycznie, czego przykładem

baroku. W *kręgu idei*. Red. A. NOWICKA-JEŻOWA, M. HANUSIEWICZ, A. KARPIŃSKI. Lublin 1995.

Emblematy Zbigniewa Morsztyna, w których erotykę świętą wzbogacają motywy z erotyki świeckiej: Amor Boży jest postacią dominującą, ale Kupidyn go wspomaga, podsycając miłość w ludzkich sercach.

Wyższości sił chrześcijańskich nad pogańskimi bożkami dowodzi także wspomniany już romans Samuela Twardowskiego *Nadobna Pa-skwalina*. Kupidyna i jego matkę pokonuje tym razem nie *Amor Divinus*, lecz kobieta, która podczas pokutnej podróży doświadczyła przemiany duchowej. Dokonuje ona symbolicznej zemsty na Kupidynie, łamiąc mu łuk i strzały, jednak prawdziwe zwycięstwo cnoty zostaje przypieczętowane poprzez wygnanie z Lizbony Venus i samobójstwo jej syna. Wydawałoby się zatem, że teraz powinno nastąpić moralne odrodzenie świata, ukazane poprzez przywołanie mitu złotego wieku:

Azali też światowi reforma jest bliska
I kiedyż, ukarane takową lat złością,
Pompy nasze — Saturnów, z jego niewinnością,
Wiek nam wróć, wyzuwszy z twarzy się tej lisiej,
Gdy Venus rugowana i Kupido wisi?

(s. 196)

Romans kończy się jednak niepokojącym znakiem zapytania, który sugeruje, że wrogowie — pozornie pokonani — nie złożyli jeszcze broni. Podobnie jak w *Lekcyjach*, gdzie okrutnie potraktowany Kupidyn jednak nie umiera, lecz wpadłszy „między gęstych krzaków krzak różany”, leczy rany sokiem z jego owoców. Obydwaj autorzy przyznają zatem, choć nie otwarcie, że miłość — ludzka, cielesna — będzie istnieć, dopóki żyć będą ludzie. Wobec tego dodajmy: dopóki żywotna będzie w literaturze materia mitologiczna, dopóty znajdziemy w niej i Kupidyna. Jest on bowiem z tych bóstw mitologicznych, których funkcja nie sprowadza się bynajmniej do roli ozdobnika. Pojawia się w utworach literackich jako wzór piękna i symbol poezji miłosnej, ale przede wszystkim służy poetom do opisu uczuć, emocji i różnych stanów psychicznych, jakich doświadcza zakochany. Charakterystyka jego postaci jest zatem jednocześnie alegorycznym wykładem o naturze miłości; utyskiwanie na jego złośliwość, psoty i okrucieństwo pośrednio odnosi się zaś do obiektu pożądania, który nie odwzajemnia uczucia; podkreślanie wszechwładzy i potęgi Kupidyna usprawiedliwia zakochanego, który poddaje się działaniu siły wyższej; wyimaginowane przygody i czynności bożka pozwalają zracjonalizować i w obrazowy sposób opisać stany emocjonalne towarzyszące miłości miłosnym zapałom.

Materia mitologiczna pozostaje jeszcze przydatnym tworzywem literackim w oświeceniu — mimo jej skonwencjonalizowania i pewnego

zbanalizowania, co w pewnym stopniu nastąpiło już w XVII wieku, zwłaszcza w literaturze popularnej i w twórczości poetów *minorum gentium*. Późniejsze epoki zakwestionują wartość imitacji jako reguły tworzenia, a poezja zyska nowe środki wyrazu dla opisu niuansów ludzkiej psychiki. Mitologia pozostanie źródłem inspiracji, ale na innych zasadach niż w literaturze staropolskiej, poezja miłosna natomiast wyzwoli się spod wpływu Kupidyna, co nie znaczy, że ów „bożeczek nagi” nie da o sobie czasem znać nawet w literaturze XX i XXI wieku.

Postscriptum: Kupidyn i Śmierć, czyli o pewnej niezwyklej przygodzie antycznego bożka w poezji staropolskiej opisanej

Wśród różnych przygód bożka opisanych w literaturze staropolskiej uwagę zwraca jedna, nie mająca charakteru metaforycznego, lecz raczej anegdotyczny: o spotkaniu Kupidyna ze Śmiercią, wzajemnej zamianie strzał i jej konsekwencjach. Po raz pierwszy spotykamy tę historię dość nieoczekiwanie w *Figlikach* Mikołaja Reja. Nieoczekiwanie, bo Rej był zdeklarowanym przeciwnikiem mitologii, traktując ją jako zbiór zmyślonych i bezużytecznych, a nawet szkodliwych dla młodego czytelnika fabułek, które lekceważąco określał w *Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego* jako „pismo niepotrzebne”, „plotki”, „dziwne fabuły, co je baba „baje”³³. Niezależnie od dyskredytującej oceny tej części tradycji antycznej nie rezygnował jednak całkowicie z wykorzystania mitów i postaci mitologicznych, sięgając do nich przede wszystkim w czterech utworach: wspomnianym *Wizerunku*, *Żwierzyńcu* oraz *Żywocie człowieka poczciwego* i *Apoftegmatach*. Traktował w nich tradycję mitologiczną instrumentalnie, jako zbiór przykładów dobrego lub złego postępowania (np. Herkules czy Achilles przedstawiani jako postacie historyczne godne naśladowania) lub zgodnie z duchem interpretacji moralnej (Wenus oraz Diana jako alegorie w *Wizerunku*; alegorie w *Żwierzyńcu*). Mitologia nie jest dla Reja niezbędnym składnikiem języka poetyckiego, czego dowodem utwory jej całkowicie lub prawie całkowicie pozbawione (przede wszystkim o charakterze religijnym i społeczno-obyczajowym)³⁴.

³³ M. Rej: *Dzieła wszystkie*. T. VII: *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*. Cz. I. Oprac. W. KURASZKIEWICZ. Wrocław 1971, s. 62, 69.

³⁴ Więcej na ten temat piszę w pierwszym rozdziale książki (*Rej i mitologia*).

Przytłaczająca większość tekstów w *Figlikach* zawiera karykaturalne lub rubaszne opisy sytuacji humorystycznych, oparte na przekazach ustnych oraz zaczerpnięte z facejonistyki europejskiej. Ich bohaterami są charakterystyczne typy ludzkie: przebiegła żona, łatwowierny mąż, chciwy ksiądz. Niewątpliwie nie jest to miejsce w twórczości Reja, w którym spodziewać się można odwołań mitologicznych, tym bardziej dziwi utwór zatytułowany *Śmierć z Kupidem* (F. 157), w całości poświęcony bożkowi miłości i niezwyklej historii, jaka mu się przydarzyła:

Śmierć z Kupidem gdy na noc w jednej budzie byli,
Rano wstając więc sobie strzały odmienili.
Potkała Śmierć starego, strzałą go raniła,
Kupido też młodzieńca, wnet się rzecz zmieniała.
Stary jął wyskakować, a młodzieniec zdychał,
Rzekł: — „Ach, miły Kupido, nie takem ja słychał!
Gdyś ty kogo ugodził, dobrej myśli bywał”.
Takci zawżdy marny świat w tych omyłkach pływał³⁵.

Postacie biorące udział w tym wydarzeniu przedstawione są bardzo oszczędnie, co zresztą można wytłumaczyć niewielkimi rozmiarami utworu. Kupidyn zachowuje jeden, ale najważniejszy atrybut: strzały powodujące miłość, Śmierć dysponuje analogicznym orężem. Obydwoje pełnią funkcję postaci przedstawionych utworu, a więc status Kupidyna jest taki sam, jak upersonifikowanej (o czym świadczą wykonywane przez nią czynności) Śmierci. Po wspólnym noclegu dochodzi do pomyłkowej zamiany strzał, a w konsekwencji wszystko dzieje się na opak: młodzi umierają od strzał Kupidyna, a starzy na nowo mają ochotę na miłosne igraszki.

Nawiązania mitologiczne pojawiają się w zbiorze jeszcze tylko dwukrotnie, ale nie są one tak ewidentne, jak w omawianym utworze. Pierwszy z nich, figlik 12. *Co dzikiego męża ułapił*, opowiada o pasterzu, który schwytał leśnego stwora. Nazwa mitologiczna nie zostaje użyta, ale wygląd i charakter postaci wskazują na Satyrę, utożsamianego w ówczesnej kulturze ludowej z legendarnym „dzikim mężem”. W tym wypadku trudno jednak mówić o bezpośrednim odwołaniu do mitologii antycznej, lecz raczej do postaci zdomowionych w lokalnym folklorze, podobnie jak to miało miejsce w przypadku innych pomniejszych bóstw antycznych: nimf, sylwanów, faunów, które uzyskały w średniowieczu szczególny status. *Longaevi*, czyli „długowieczni” — jak nazywa ich za

³⁵ M. REJ: *Figliki*. Wstęp J. KRZYŻANOWSKI. Oprac. M. BOKSZCZANIN. Warszawa 1970, s. 119.

Marcjanem Capellą badacz literatury europejskiej Clive Staples Lewis³⁶ — funkcjonowali w potocznej świadomości na równi ze swojskimi strachami i upiorami, choć ich antyczna proveniencja była znana i oczywista. Natomiast w figliku 223. *Odmiana w lekarstwie* jest mowa o pomyłce (znów!) aptekarza, który zamienił lekarstwa: niemłody małżonek otrzymał środek na przeczyszczenie, a cierpiący na zaparcia — afrodyzjak, skutkiem czego „owego zaś [...] Wenus ruszała”. Imię bogini miłości zostaje zatem użyte jedynie w związku frazeologicznym, oznaczającym pobudzenie seksualne.

Śmierć z Kupidem to zatem jedyny oktostych w zbiorze, który można by nazwać figlikiem mitologicznym. Wydaje się, że logiczniejsze byłoby umieszczenie tego tekstu w IV części *Żwierzyńca*, zawierającej grupę oktostychów poświęconych alegorycznym wizerunkom postaci mitologicznych, w tym m.in. interesującego nas bożka (w epigramacie IV 9). Postać bożka w figliku nie nosi co prawda znamion alegorii, ale historia ma wydźwięk moralistyczny, o czym świadczy zamieszczona w ostatnim wersie refleksja, przypominająca podobne uwagi o charakterze prawd ogólnych kończące wiele epigramatów w *Żwierzyńcu*. W badaniach nad *Figlikami* niejednokrotnie podkreślano ich ludyczny charakter, unikanie nauk moralnych, wyeksponowanie na pierwszym planie anegdoty opowiedzianej dla rozśmieszenia czytelnika³⁷. Z drugiej strony jednak, jak pisze Jadwiga Kotarska, choć „facecja egzystuje dla niej samej, [...] spełniać może również funkcję dydaktyczną”³⁸. Być może zatem za umieszczeniem quasi-mitologicznej historii w zbiorze, w którym dominują „swawolne żarty, sprośności”³⁹, stoi intencja powiązania *Figlików* ze *Żwierzyńcem*. Jerzy Starnawski, dowodząc związków między tymi pozornie bardzo różnymi zbiorami, wskazuje na przykłady figlików stanowiące swoiste pendant do odpowiednich epigramatów ze *Żwierzyńca*: Rej podejmuje w nich te same tematy, ich realizację dostosowując do charakteru i stylu zbiorów (np. konterfekt Zygmunta Starego i zabawna historia o królu i jego nieuczciwym słudze)⁴⁰. Utwór *Śmierć z Kupidem*, przedstawiający bożka miłości jako postać z anegdo-

³⁶ C.S. LEWIS: *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*. Przeł. W. OSTROWSKI. Warszawa 1986, s. 89–98.

³⁷ Zob. J. STARNAWSKI: *O „Żwierzyńcu” Mikołaja Reja z Nagłowic*. Wrocław 1971, s. 150–151; J. KOTARSKA: *Rej jako facecjonista*. W: *Studia nad Mikołajem Rejem. Twórczość i recepcja*. Red. B. NADOLSKI. Gdańsk 1971, s. 56–57, 59–62, 71–72; J. KRZYŻANOWSKI: *O „Figlikach” Mikołaja Reja*. W: TEGOŻ: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977, s. 118–122; T. PODGÓRSKA: *Komizm w twórczości Mikołaja Reja*. Wrocław 1981, s. 90–96.

³⁸ J. KOTARSKA: *Rej jako facecjonista...*, s. 59.

³⁹ Tamże, s. 71.

⁴⁰ J. STARNAWSKI: *O „Żwierzyńcu” Mikołaja Reja z Nagłowic...*, s. 150.

ty, można zatem odczytać jako swego rodzaju uzupełnienie wizerunku jego postaci z epigramu IV 9. Niezależnie zatem od refleksji, którą Rej puentuje tę niezwykłą historię, z racji umieszczenia utworu w tym, a nie innym kontekście skłonni jesteśmy traktować go jako jeszcze jedną faccję, zabawną historię opowiedzianą przez Reja w celach ludycznych. Jeśli przyjmiemy taką interpretację, trzeba uznać ten figlik za najbardziej niezwykle wykorzystanie mitologii w twórczości Nagłowiczana.

Historię spotkania Kupidyna ze Śmiercią odnajdziemy także w poezji Wacława Potockiego. Pojawia się ona w zbiorze *Fraszek*, powstałych prawdopodobnie w latach 1677–1690 i włączonych później do *Ogrodu nie plewionego* jako IV część tego zbioru. Utwór oznaczony jest numerem 216 i nosi identyczny jak u Reja tytuł *Śmierć z Kupidyndem*:

Trefunkiem z Kupidyndem Śmierć nad wiślnym brzegiem
Niedaleko Koszyczek zesła się noclegiem.
Kładący się, na kołku powieszają łuki;
Nigdy diaboł, lecz i dziś nie będzie bez sztuki:
Kupidynową strzałę Śmierci w kołczan wrzuci,
A temu za śmiertelną. Ozwą się koguci,
Kaźde się chyżo bierze w swoje drogę znowu:
Śmierć gdzieś ku Proszowicom, bożek ku Tarnowu.
Widząc z wdową młodziana, nie myślący wiele,
Do strzały, chcąc co rychlej sprawić im wesele:
„Wyprawuj, panie młody — rzecz — dziewosłęby!”
Cóż po tym, choć trafił w cel, kiedy ów ściał zęby
Od śmiertelnego bełtu. Ta została sama,
Kawaler niespodziany poszedł do Abrama.
Daleko w tymże czesie szczęśliwiej Śmierć gości:
Kiedy z łuku ugodzi w nadstarzałe kości
Strzałą kupidynową, aż mój zaraz w swaty,
Do łózka miasto trumny i miasto łopaty⁴¹.

Podobieństwa pozwalają zakładać bezpośrednią inspirację utworem Reja, jednak Potocki nie szczędzi dodatkowych informacji, osadzając anegdotę w realiach współczesnych (nazwy topograficzne) i obudowując ją szczegółami, których nie zawierał figlik. Najistotniejsze z nich to wprowadzenie bezpośredniego sprawcy zamieszania, czyli diabła, który podmienia strzały, oraz rezygnacja z komentarza do tej sytuacji, jaki kończył Rejowy utwór. Historia zostaje zatem sprowadzona wyłącznie do rangi anegdoty, nie ma charakteru moralistycznego, któ-

⁴¹ W. POTOCKI: *Śmierć z Kupidyndem*. W: TEGOŻ: *Dzieła*. T. 1..., s. 290.

rego mogliśmy się doszukiwać u Reja. Potocki oznacza ją jako „N”, czyli narrację, i choć wiadomo, że zastosowane w *Ogrodzie* kwalifikatory nie są do końca konsekwentne, w tym przypadku dobrze określają intencję poety, którego celem było opowiedzenie historii dla samej jej atrakcyjności. Wedle terminologii, jaką stosuje się we współczesnych badaniach nad mitologią w literaturze dawnej, takie wykorzystanie mitu, z jakim mamy do czynienia u Reja i Potockiego, nazywa się transpozycją (lub przemieszczeniem)⁴². Technika ta oznacza różne formy aktualizowania fabularnego schematu mitycznego poprzez odniesienie go do rzeczywistości współczesnej poecie. W omawianym przypadku polega ona na stworzenie swoistego apokryfu mitologicznego, „nowego mitu” (nieznanego klasycznej mitologii) z udziałem postaci boga i zachowaniem jego charakteru, atrybutów i funkcji. Jak to zwykle bywa w transpozycjach, tak i tu Kupidyn poddany został pełnej naturalizacji: nie tylko przebywa w Polsce, ale także funkcjonuje na takich samych zasadach i w tej samej rzeczywistości przedstawionej, co postaci znane z polskiego folkloru: płatający figle diabeł i upersonifikowana Śmierć.

W twórczości autora *Wojny chocimskiej* mitologia odgrywała na pewno istotniejszą rolę niż w utworach Reja. Po części wynikało to z okoliczności historyczno-kulturowych: w okresie późnego baroku, inaczej niż we wczesnym renesansie, mitologia jest częścią języka poetyckiego, trudno uciec od pewnych utartych wyrażen, metafor czy topiki o mitologicznej proveniencji. Tę trudność obrazuje twórczość poetów, którzy deklarują wyższość sarmackich i chrześcijańskich wartości nad ideałami antycznymi, także w zakresie jakości estetycznych, jak Maciej Kazimierz Sarbiewski czy Wespazjan Kochowski, a jednocześnie nie rezygnują z nawiązań antycznych w swej praktyce literackiej. Nawet deklaracja odrzucenia antycznego źródła inspiracji (Apollina i Muz) wymaga, paradoksalnie, przywołania tego toposu⁴³. W odróżnieniu od autora *Psalmidii polskiej* Potocki nie był zdecydowanym przeciwnikiem starożytności, choć niewątpliwie przedkładał ponad nią Biblię i tradycję chrześcijańską; jego postawę wobec żywego w XVII wieku sporu o antyk określa Jan Malicki jako kompromisowe „nastawienie na [...] rodzimość widzianą przez pryzmat antyku”⁴⁴. Wyrazem zainteresowania poety starożytnością jest *Zebranie przypowieści [i przysłówia] polskich*, fragment swoistego „słownika mitologicznego”, zawierającego informacje o postaciach mitologicznych

⁴² Zob. M. WALIŃSKA: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych...*, s. 66–71.

⁴³ Zob. B. PFEIFFER: „Muza prostych rymów”: topika skromności w utworach staropolskich. „Napis” 2002, ser. VIII, s. 15–24.

⁴⁴ J. MALICKI: *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej*. Katowice 1980, s. 229.

oraz kulcie i mitach z nimi związanych⁴⁵. Niektóre z haseł opatrzone są komentarzem odautorskim wyrażającym lekceważący stosunek do pogańskich wierzeń oraz wyższość religii chrześcijańskiej, a także interpretacją mitologizmów w duchu euhemeryzmu lub alegorezy. W *Zebraniu* Potocki kwalifikuje mity jako wymysł poetów, podobne uwagi można także odnaleźć w jego twórczości poetyckiej⁴⁶, niemniej w praktyce sięga do postaci, wątków i elementów mitycznych w różnych celach i na różnych płaszczyznach utworów literackich. Przykładem są teksty, w których bóstwa pojawiają się w konwencjonalnych, narzuconych przez gatunek rolach (np. w *Libuszy*, *Sielance albo [...] Kolejnej*) czy też wypowiedzi autotematyczne, gdzie zasadniczą rolę spełnia topika apollińska⁴⁷. Różnorodne przykłady wykorzystania mitologizmów zawiera także *Ogród nieplewiony* oraz *Fraszki*, m.in. w obrębie topiki pochwalnej (w formie popularnej w poezji polskiej figury sumacji: pochwała kobiety piękniejszej od trzech bogiń)⁴⁸ oraz w formie renarracji wątków mitologicznych⁴⁹, także o charakterze anegdotycznym. Opowieści mitologiczne we fraszkach noszą cechy euhemeryzmu oraz naturalizacji, opisane w nich bóstwa traktowane są przez poetę nierzadko protekcyjnie⁵⁰. Choć mitologia nie jest, co oczywiste, głównym tematem zbioru, *Śmierć z Kupidydem* nie stanowi dla czytelnika takiego zaskoczenia jak analogiczna historia w *Figlikach*, poza tym iż jest to jedyna historia mitologiczna „zmyślona”, nierejestrowana w mitografiach.

Interesujący nas wątek pojawia się także, tym razem już z istotnymi modyfikacjami, w wydanych w 1663 roku *Sielankach nowych ruskich* Bartłomieja Zimorowica. Sielanka V. *Roczyzna*, poświęcona pamięci młodszego brata poety Szymona z okazji osiemnastej rocznicy jego śmierci, zawiera obszerną opowieść o spotkaniu Kupidyna z „podziemną boginią”, Kloto-Lachezis:

⁴⁵ Tekst wydał Leszek Kukulski w trzecim tomie dzieł zebranych poety. Zob. także T. ŚLĘCZKA: *Zebranie przypowieści [i przysłówia] polskich Wacława Potockiego*. W: *Potocki (1621–1696). Materiały z konferencji naukowej w 300-lecie śmierci poety*. Red. W. WALECKI. Kraków 1998.

⁴⁶ Np. w *Sylorecie* przedstawia mity jako „wymysły szczyre poetów”; W. POTOCKI: *Syloret*. W: TEGOŻ: *Dzieła*. T. 1..., s. 144.

⁴⁷ Zob. J. MALICKI: *Słowa i rzeczy...*, s. 114–147.

⁴⁸ Np. w fraszce 329: *Na koronację królowej jejmości* (*Dzieła*, t. 1). Zob. też S. ZABŁOCKI: *O dwu przykładach figury sumacji poetyckiej u Wacława Potockiego*. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie” 1964, nr 10–11, s. 175–184.

⁴⁹ Np. fraszka 175: *Rozsądek Parysów* (*Dzieła*, t. 1).

⁵⁰ Np. we fraszce 360: *Do poetów terazniejszych nieuków* (*Dzieła*, t. 1).

Między mirtami przy idejskim dole
Wdzięczny sen spało nadobne pacholę
Bezpiecznym okiem, aż z pustej jaskini
Wynidzie k niemu podziemna bogini,
Śmierć niezłagana bez ciała, bez oczy
Z kossą do niego jadowitą skoczy
I krzyknie: „Tyś to, nieszczęsny Kupidzie,
Dany za giermka i syna Cyprydzie,
Żebyś się mojej potędze sprzeciwiał,
Żebyś znikomych ludzi płód ożywiał?
Co teraz myślisz, bezecna hołoto,
Pójdiesz, gdzieś nie był, poznasz, co jest Kloto!”.

(w. 109—120)

Kupidyn, broniąc się, wypuszcza strzałę miłości, co powoduje odpowiednią reakcję bogini:

Ażci odmiana prędką, bowiem ona,
Jędza, miłosną chęcią zapalona,
Kossę i sajdak śmiertelny odrzuci
A do szyjej się Kupidowej rzuci.
Potym mu kołczan martwymi natkniony
Strzałami między zawiesi ramiony.

(w. 129—134)

Nieświadomy tej zamiany bożek miłości udaje się do mitycznego Aonu, a spotkawszy tam Symeona (pseudonim poetycki Szymona Zimorowica), nakłania go do oddania się w służbę Wenus. Gdy ten odmawia — zostaje ugodzony strzałą:

[...] Widząc to zuchwały
Marsowic, porwał kołczan pełnostrzały,
On kołczan, który dała mu w zakładzie
Wiedma piekielna; ten namniej o zdradzie
Wiedząc, gdy z niego śmiertonośne pręty
Położy na łuk haniebnie napięty,
Niestetyż, ledwie cięciwy pociągnie,
Za pierwszym razem Symicha dosięgnie
Strzałą, którą mu na złe podrzuciła
Lachezis wściekła, gdy go polubiła.
Zatem Symicha wszystkie żywe siły,
Wszystkie uciechy żywe opuściły.
Tu koniec wzięły sauromackie ody,

Tu symfonije, tu głośne epody
Ustały, kiedy przedniego muzyka
Zaraza bólem niezleczonym tyka.
(w. 175—190)

Główni bohaterowie i najważniejsze zdarzenie z ich udziałem pozostają te same, ale w samym opisie dodano wiele nowych szczegółów. Kupidyn przedstawiony zostaje jako dziecko, które broni się przed atakiem rozwścieżonej Śmierci; ta określa go mianem „nieszczęsnego”, a zarazem — „bezeckiej hołoty”. Złość bogini została wywołana — wedle jej słów — prokreacyjną, a więc przeciwną do jej własnej, potęgą Kupidyna. Spłoszony bóg miłości („strachem [...] dziecina przejęta”) ucieka „z płaczem” do matki i dopiero wtedy dowiaduje się, jak wielką władzą dysponuje:

Młodość i starość, panny i chłopięta
Równie zagania w niepozbyte pęta.
Napada niskie i wysokie stany,
Bierze w niewolą chudziny i pany.
(w. 147—150)

Wolno się chyba w tym fragmencie dopatrywać aluzji do pieśni Gracjana (II 19) z *Roksolanek*, mającej formę monologu pasterza z Kupidynem i zawierającej autocharakterystykę bożka, który przypisuje sobie właściwości Śmierci znane ze średniowiecznego dialogu:

Moimi który zraniony pióry,
Stary, młody, pan, ubogi, w jakim chce [m]ieniu,
Nie mam ja znaku, w osobach braku;
Niech się kto chlubi, że mię nie lubi,
Najdę go ja i w jedwabiu, i w [prost]ym odzieniu⁵¹.

Zimorowic ukazuje zatem pełną — a więc ambiwalentną — naturę Erosa: dziecka i boga zarazem, jedynej potęgi mogącej przeciwstawić się śmierci. Równie złożona jest w tym utworze, na co już zwracano uwagę⁵², postać Kloto-Lachezis, łącząca w sobie cechy mitycznych Parek, pełniących w poezji staropolskiej funkcję bogiń śmierci, ze średniowiecznymi wyobrażeniami Śmierci jako kościotrupa z kosą.

⁵¹ S. ZIMOROWIC: *Roksolanek*. Oprac. L. ŚLĘKOWA. Wyd. 2 zm. Wrocław 1983, s. 81. Podobną autopochwałę wygłasza Kupidyn w *Dafnis* Samuela Twardowskiego (scena VIII), dowodząc m.in., że żadna profesja czy stanowisko nie uchronią przed miłością.

⁵² Zob. przypis wydawcy do odpowiedniego fragmentu tekstu (J.B. ZIMOROWIC: *Sielanki nowe ruskie...*, s. 45).

Najistotniejszym *novum* w tej historii jest oczywiście intencja jej opowiedzenia: nie dla niej samej, lecz w ściśle określonym celu. Modyfikacja w stosunku do potencjalnie znanej czytelnikowi z *Figlików* historii zostaje zasygnalizowana już w jej punkcie kulminacyjnym: przypadkową zamianę strzał zastępuje złośliwe działanie Śmierci, która niepostrzeżenie wiesza Kupidynowi na ramionach „kołczan martwymi natknięty / Strzałami” (w. 133–134). Od tej chwili Kloto znika z pola zainteresowania poety, liczy się tylko postać bożka, który w konsekwencji spotkania z „Lachezis wściekłą” (oczywista aluzja do poprzedzającej *Roksolanki* dedykacji), bezwiednie i ku swej rozpacz, śmiertelnie rani Symeona, zastępującego tu anonimowego młodzieńca z utworu Reja. Według hipotezy Pawła Stępnia poprzez tę poetycko-mitologiczną opowieść Zimorowic wskazuje na chorobę weneryczną (syfilis) jako bezpośrednią przyczynę śmierci brata⁵³, a czyni to – dodajmy – wykorzystując znany z literatury motyw spotkania Kupidyna ze Śmiercią, któremu nadaje diametralnie inne funkcje i znaczenie. Przykład ten potwierdza, że w *Sielankach nowych ruskich* kryje się jeszcze sporo niespodzianek, także w zakresie wykorzystania przez poetę materii mitologicznej⁵⁴.

Na koniec wypada zapytać o kwestię zasadniczą: skąd omawiany motyw wziął się w literaturze staropolskiej (bo intuicja nam mówi, że Rej tego sam nie wymyślił)? Począwszy od klasycznej rozprawy Ignacego Chrzanowskiego, badaczom udało się ustalić źródła wielu figlików poprzez zestawienie ich m.in. z europejskimi zbiorami anegdot Poggia, Bebela, Gasta, bajek Abstemiusza i Ezopa, dziełami Erazma z Rotterdamu oraz *Facecjami polskimi* – antologią rejestrującą popularne w czasach Reja opowiastki⁵⁵. W opracowaniach tych nie ma jednak mowy o ewentualnym pierwowzorze figlika 157, Chrzanowski nie wymienia go nawet wśród tych utworów, które na pewno zostały skądś zaczerpnięte, ale niepodobna orzec skąd. Z kolei w komentarzu do fraszki 216 Potockiego Leszek Kukulski wskazuje jedynie na utwór Reja, nie powtarzając enigmatycznej informacji poprzedniego wydawcy *Ogródu fraszek* Aleksandra Brücknera, który stwierdził, iż historia była „już u starożytnych”⁵⁶. Nie

⁵³ P. STĘPIEŃ: *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci*. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn. Warszawa 1996, s. 80–84.

⁵⁴ Na temat mitologii w *sielankach* Zimorowica zob. M. WALIŃSKA: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych...*, s. 143–144, passim; K. ZIMEK: „Tyś to, nieszczęśny Kupidzie...”. Zagadki *sielanki* „Zezuli syn” Józefa Bartłomieja Zimorowica. „Przegląd Humanistyczny” 2004, z. 4.

⁵⁵ I. CHRZANOWSKI: *Facecje Mikołaja Reja*. Kraków 1894. Nadb. z „Rozpraw Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności”. T. XXIII; J. KRZYŻANOWSKI: O „*Figlikach*” Mikołaja Reja... Zob. także komentarz do cytowanego wydania *Figlików*.

⁵⁶ W. POTOCKI: *Ogród fraszek*. T. 2. Wyd. A. BRÜCKNER. Lwów 1907, s. 520 (przypis do fraszki IV. 216).

zastanawiano się także nad źródłami pomysłu w sielance Zimorowica, skupiając się raczej, o czym była mowa, na symbolicznym znaczeniu opowieści o śmiertelności strzałach Amora i traktując tę transpozycję jako jeszcze jeden przejaw inwencji Zimorowica (obok np. innej niezwyklej historii mitologicznej o współczesnej przygodzie Kupidyna z Hymenem opowiedzianej w *Zjawieniu*).

Poszukiwanie źródeł figlika i fraszki *Śmierć z Kupidynem* wśród XVI-wiecznych facecji nie przyniosło zatem rezultatów. Sygnalizowane wcześniej podobieństwo Rejowego utworu do zakończonych nauką moralną oktostychów ze *Żwierzynca* każe więc skierować uwagę na teksty, które stanowiły podstawę opracowania tego zbioru. I to właśnie w kręgu emblematyki, a dokładniej mówiąc: w jej najbardziej reprezentatywnym dziele, znajdziemy wyjaśnienie genezy utworów⁵⁷. Zawiera je emblemat *O Śmierci i Miłości* Andreasa Alciatusa, zamieszczony w niezwykle popularnej w Europie, wydanej po raz pierwszy w 1531 roku *Książeczce emblematów* (*Emblematum libellus*):

Pewnego razu Śmierć wędrowała wspólnie z Miłością,
Śmierć niosła ze sobą kołczan, mały Amor swoje pociski;
razem zeszli z drogi, razem też udali się na spoczynek.
Miłość ślepa, Śmierć wtedy też nic nie widząca:
tak niedowidząc, jedno zabrało strzały drugiemu —
Śmierć niesie strzały złożone, chłopiec zaś kościane.
stąd starzec, który już powinien stać nad Acherontem,
oto kocha i na głowę splata kwietne wience;
ja zaś, ponieważ Miłość przeszyla mnie zamienioną strzałą,
gasnę i Parki już kładą na mnie rękę.
Oszczędź mnie, chłopcze, i ty, Śmierci, dzierzająca znaki
zwycięskie,
spraw, abym ja kochał, a starzec udał się nad Acheront!⁵⁸

Na towarzyszącej tekstowi rycinie na pierwszym planie przedstawione zostały postacie Śmierci — kościotrupa — i Kupidyna jako pulchnego chłopczyka z przepaską na oku oraz ich ofiar: słabnącego (siedzącego na ziemi) młodzieńca z utkwioną w piersi strzałą wystrzeloną przez bożka

⁵⁷ Na staropolskie utwory podejmujące motyw z Alciatusa zwrócił jako pierwszy uwagę Kazimierz Jarecki w rozprawce *Motywy „miłości i śmierci” w poezji polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1907, VI, jednak tekst ten nie funkcjonował w świadomości badawczej, o czym świadczą komentarze wydawców. Za zwrócenie uwagi na tę publikację dziękuję Panu Profesorowi Radosławowi Grześkowiakowi.

⁵⁸ A. ALCIATUS: *Emblematum libellus*. *Książeczka emblematów*. Przekład zbiorowy i komentarz pod kier. M. MEJORA. Wstęp i oprac. R. Krzywy. Warszawa 2002 (emblemata LXV).

miłości oraz wyprostowanego Starca, w którego mierzy Śmierć. Na drugim planie widzimy natomiast moment zamiany strzał (po wspólnym spoczynku Kupidyn jeszcze śpi, Śmierć sięga po kołczan).

W stosunku do utworu włoskiego twórcy Rej postępuje tak, jak wobec innych pierwowzorów figlików: przejmuje schemat fabularny i ogranicza szczegóły, co jest wymuszone niewielkimi rozmiarami oktostrychu. W niektórych przypadkach takie postępowanie powoduje, iż historia staje się mało zrozumiała dla czytelnika, jednak nie tym razem, gdyż cała anegdota sprowadza się do dwóch zasadniczych wydarzeń: zamiany strzał i jej konsekwencji. W swojej wersji Rej rezygnuje z zakończenia, w którym narrator odnosi konsekwencje przygody do siebie — co jest zgodne z koncepcją „ukrytego” za opowieściami narratora w figlikach⁵⁹ — i nadaje historyjce sens dydaktyczny.

Potocki mógł zaczerpnąć pomysł na utwór ze zbioru Reja, nawet jeśli znał *Książeczkę emblematów*. Za tą hipotezą przemawia zarówno rzeczywista identyczność tytułu, jak i fakt, iż wiele fraszek zawiera anegdoty znane z *Figlików*, a w twórczości poety znajdziemy liczne dowody na to, że Potocki spuściznę Nagłowiczana znał i cenił.

Bezpośredniej inspiracji Alciatem nie można natomiast wykluczyć w przypadku sielanki *Roczyzna*. Przemawiają za tym zwłaszcza podobieństwa w obrazowaniu, a więc przedstawienie śmierci jako kościotrupa (na rycinie), czyli istoty „bez ciała” (w sielance), oraz ślepej (Alciatus: „hoc tempore caeca fuit”, Zimorowic: „bez oczy”)⁶⁰. Znajomość łacińskiego utworu sugerowałoby także owo osobiste zakończenie emblematu, które być może stało się dla Zimorowica podstawą do stworzenia historii z nieżyjącym bratem w roli głównej. Wydaje się, że mógł go także zainspirować dwuwersowy epigramat LXVI *Na piękną dziewczynę zbyt wcześnie zabraną przez śmierć*:

Śmierci, czemu ośmieliłaś się podstępem zwieść Amora?
By strzały twoje wypuszczał, sądząc, że to jego własne?

Choć utwór w oczywisty sposób nawiązuje do poprzedzającego go epigramatu, następuje znaczące przesunięcie akcentów: zamiana strzał nie jest wynikiem przypadku, lecz świadomego działania Śmierci, która — podobnie jak Kloto-Lachezis z XVII-wiecznej sielanki — obarczona zostaje odpowiedzialnością za przedwczesną śmierć młodego człowieka.

⁵⁹ Zob. J. KOTARSKA: *Rej jako facecjonista...*, s. 71.

⁶⁰ Imiona Kloto i Lachezis w sielance to tylko pozorne nawiązanie do dziesiątego wersu emblematu („Parki już kładą na mnie rękę” — w oryginale: „iniiciunt et mihi fata manum”).

Prawdopodobna znajomość *Książeczki emblematów* i zaczerpnięcie z niej pomysłu do *Roczyzny* nie wyklucza możliwości korzystania z innych źródeł, Zimorowic mógł oczywiście znać i epigramat Reja, tym bardziej, że *Figliki* cieszyły się w owym czasie dużą popularnością.

Ustalenie źródła motywu nie rozwiązuje jeszcze wszystkich związanych z nim zagadek. Czy Alciatus jest rzeczywiście twórcą tej mitologicznej transpozycji, jak sugeruje współczesny wydawca *Książeczki emblematów*, podając prawdopodobne historyczne okoliczności powstania utworu?⁶¹ Czy też zaczerpnął pomysł z *Antologii Planudejskiej*, którą znał i tłumaczył (około 30 przekładów włączył do swojej *Książeczki*)? Nie udało mi się znaleźć w literaturze antycznej utworu, który stanowiłby bezpośredni pierwowzór dla emblematu Alciata (co jeszcze nie znaczy, że takowego nie ma), ale włoskiego pisarza mógł także zainspirować sam sposób, w jaki epigramatycy traktowali Erosa, czyniąc go uczestnikiem współczesnej im rzeczywistości przedstawionej⁶². Pewne jest natomiast, iż dzięki inwencji włoskiego twórcy i wyborowi Reja poezja staropolska wzbogaciła się o nowy motyw, pogłębiając i tak już złożony literacki wizerunek Kupidyna.

⁶¹ „Emblemat ten miał być napisany przez Alciata w czasie, gdy w Italii szalała zaraza” (A. ALCIATUS: *Emblematum libellus...*, s. 133).

⁶² Jak np. w epigramatach Meleagra *Eros grający w piłkę* (V 214), Rufinusa *Eros i Bachus* (V 93) czy anonimowym *Przygoda Erosa* (V 303).

Topika mitologiczna w poezji dawnej

Mitologia antyczna pełniła wobec poezji staropolskiej funkcje służebne. Stanowiła źródło inspiracji, ale przede wszystkim była zbiorem opowieści, postaci i przykładów wykorzystywanych na różnych poziomach tekstu, poczynawszy od sfery inwencji, a na warstwie stylistycznej kończąc. Nawiązania do mitologii w literaturze dawnej przybierają różną postać, stając się składnikiem świata przedstawionego bądź budulcem figur poetyckich, mogą pojawić się w utworze w ilościach śladowych bądź organizować cały tekst. Podstawowa typologia mitologizmów opiera się na wyróżnieniu nawiązań o charakterze fabularnym, czyli opartych na opowieściach lub wybranych zdarzeniach (mitemach), oraz niefabularnym — odwołujących się do postaci mitycznych. W obrębie pierwszego typu mieszczą się różne sposoby wykorzystania fabuły mitologicznej: renarracje, rewokacje, prefiguracje, reinterpretacje i transpozycje, natomiast druga grupa obejmuje nawiązania do bogów, bożków, herosów *etc.* z uwzględnieniem ich niejednorodnego statusu, np. bóstwa—planety, bóstwa naturalizowane, alegorii, postaci działającej, elementu sztafażu mitologicznego i innych¹. Wszystkie użyte w tekście literackim mitologizmy, wśród nich i takie, które niemalże sprowadzić można do funkcji inkrustacji², współtworzą warstwę stylistyczną utworu i przez to stanowią

¹ Zob. M. WALIŃSKA: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*. Katowice 2003, *passim*. Klasyfikacja nawiązań fabularnych jest rozwinięciem propozycji Stanisława Stabryły zawartych w dwóch jego książkach: *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945—1975*. Kraków 1983, s. 23—24 oraz *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976—1990*. Kraków 1996, s. 8—9. Nieco inną typologię zawiera artykuł Henryka MARKIEWICZA *Literatura a mity*. W: TEGOŻ: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*. Warszawa 1989, s. 64—72.

² Jestem przeciwna, co wyjaśniłam szczegółowo w innym miejscu, wyróżniania osobnej grupy inkrustacji bądź ornamentów, choć jest to przyjęte w literaturze przedmiotu; zob. M. WALIŃSKA: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych...* s. 125—136.

składnik języka poetyckiego. Zaproponowana klasyfikacja ma charakter elementarny, tzn. można ją stosować w opisie jednostek wyższego rzędu, np. toposów. Z tego względu topika nie została umieszczona w tym podziale: miejscem wspólnym może bowiem być odwołanie zarówno do postaci mitologicznej, jak i do zdarzenia mitycznego, a sam topos funkcjonuje na różnych płaszczyznach (inwencji, dyspozycji, elokucji). Topika jest jednym z obszarów wykorzystania tradycji mitologicznej, niejedynym, a nawet nie najbardziej powszechnym — i choćby z tego powodu warto przyrzeć się, jaki jest mechanizm przekształcenia motywu mitologicznego w topos i jakie konsekwencje niesie taka zmiana kwalifikacji.

Terminy: „topos” i „topika” pojawiają się w pracach literaturoznawczych bardzo często, jednak towarzyszą im różne konotacje i postawy metodologiczne. Pobieżne choćby zapoznanie się z rozprawami mającymi w tytule „topos” nie daje raczej nadziei na wypracowanie w najbliższym czasie precyzyjnej, akceptowanej przez wszystkich badaczy przedmiotu definicji tego pojęcia³. Piszącemu o toposie pozostają trzy wyjścia: pominąć milczeniem zawartości definicyjne (wbrew pozorom postawę „topos, jaki jest, każdy widzi” odczytać można z wielu prac historycznoliterackich), poprzedzić rozważania obszernym stanem badań i próbą ustosunkowania się do istniejących definicji pojęcia, a zatem zrealizować swoisty „topos rozpoczynania o toposie” (cytat — i metoda — pochodzi z książki Jacka Brzozowskiego, do której przyjdzie jeszcze powrócić⁴), czy wreszcie opowiedzieć się za jedną z istniejących propozycji metodologicznych. Taką propozycję, która — w moim przekonaniu — najlepiej odpowiada rozumieniu pojęcia oraz staropolskiej praktyce pisarskiej, zawiera rozprawa Janiny Abramowskiej *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*⁵. Autorka wnikliwie analizuje status i strukturę pojęcia, choć *de facto* unika sformułowania jego definicji; wskazuje jednak na te cechy toposu, które pozwalają precyzyjnie odróżnić go od zjawisk pokrewnych w rodzaju motywu, tematu, archetypu czy — wreszcie — mitu. Określa także moment narodzin toposu (a zatem ów mechanizm zmiany kwalifikacji), pisząc, iż jest on „rezultatem petryfikacji tradycyjnego motywu, który pozostaje trwale powiązany z pewnym znaczeniem, zastosowaniem oraz z rozpoznawalną, »półgotową formą językową«”⁶.

³ Różnice w rozumieniu terminu ujawniają się nie tylko w pracach naukowych, ale także w trakcie rzeczywistych spotkań, czego dowodem inspirujące dyskusje nt. istoty toposu podczas konferencji „Miejsca wspólne literatury staropolskiej i oświeceniowej”, zorganizowanej przez Uniwersytet Szczeciński w Pobierowie w 2006 r.

⁴ J. BRZOWSKI: *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*. Wrocław 1986, s. 5.

⁵ J. ABRAMOWSKA: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2, s. 3–23.

⁶ Tamże, s. 11–12.

W przypadku nas interesującym petryfikacji ulega mitologizm: może to być zarówno motyw fabularny, który „topizuje się [...] jako sytuacja, a więc w postaci izolowanej i ustalonej”⁷, jak i pojedyncze zdarzenie mityczne bądź model postępowania lub postawa bohatera mitycznego. Wyodrębnienie z opowieści składnika mitu powoduje jego defabularyzację⁸, a zarazem odcięcie od pierwotnego kontekstu, dlatego mitologizmy w funkcji toposu traktowane są w sposób ahistoryczny: wykorzystane zostają do opisu współczesnej sytuacji bądź stanu psychicznego bohatera lirycznego poprzez gotowy schemat zdarzeniowy lub osobowościowy, inaczej niż np. w przypadku większości renarracji, gdzie opowieść mitologiczna jest traktowana jako ciąg zdarzeń, które kiedyś miały miejsce i pozostają na zewnątrz przedstawionej w tekście sytuacji lub akcji. Aby motyw stał się podstawą toposu, musi być wystarczająco nośny ideowo, a więc zawierać przykłady zdarzeń lub wzorce postępowania wykraczające poza doświadczenie jednostkowe, a takich w mitach niewątpliwie nie brakuje. Dzięki temu zyskuje on status prawdy obiegowej (w sensie kulturowym) i jest przydatny do wykorzystania w różnych kontekstach, co umożliwia mówienie poprzez ów motyw o sprawach współczesnych językiem zrozumiałym, a jednocześnie zawierającym sensy dodatkowe, których rozpoznanie w procesie odbioru zależy od kompetencji czytelnika. Użycie stopizowanego motywu pozwala autorowi dołączyć do wspólnoty twórców czerpiących z tej samej tradycji literackiej i kulturowej, a umieszczenie go w danym kontekście powoduje nadanie mu cech oryginalnych (stopień tej oryginalności zależy od konkretnej realizacji poetyckiej); mierniejszym poetom pozwala przynajmniej mieć poczucie, iż korzystają z tego samego źródła i posługują się tymi samymi narzędziami, co ich wybitni poprzednicy. Tak jak w przypadku innych miejsc wspólnych rozróżnienie, co jest toposem mitologicznym, a co jednostkowym odwołaniem, jest możliwe jedynie w wyniku obserwacji zjawiska w możliwie dużej grupie tekstów. Rzecz jasna, będzie to działanie do pewnego stopnia intuicyjne, arbitralne i obciążone ryzykiem błędu, nie istnieje bowiem wymierny wskaźnik ilości zastosowań danego motywu, który pozwoliłby na bezdyskusyjne nazwanie go toposem. Problem wynika z samej natury toposu poetyckiego, który — choć wywodzi się z toposu retorycznego i zachowuje jego podstawowe cechy — nie jest dany raz na zawsze i podlega zmianom. W klasycznej retoryce toposy uznawane są za zasadniczo zamknięty i niezmienny zbiór prawd ogólnych, stanowiących dla mówcy źródło argumentacji. O ile argumenty tworzy się na podstawie toposów (czy inaczej: wydobywa z nich), o tyle

⁷ Tamże, s. 13, przyp. 35.

⁸ Zob. J. KUŁTUNIAKOWA [ABRAMOWSKA]: *Od mitu do moralitetu*. W: *Wrocławskie spotkanie teatralne*. Red. W. ROSZKOWSKA. Wrocław 1974, s. 10.

toposy się odnajduje, a ich trwałość i niezmienność, owa „wielowiekowa obecność sensu”⁹, jest cechą, która czyni topos (czy, ściślej ujmując, argument na nim oparty) zrozumiałym w obrębie danej wspólnoty kulturowej. Tymczasem, wraz z przeniesieniem pojęcia na grunt poetyki za sprawą głośnej książki Ernsta Roberta Curtiusa, stało się oczywiste, że cechą toposów poetyckich jest m.in. to, że jedne odchodzą do przeszłości, pojawiają się natomiast nowe (i zyskują popularność na dłużej lub krócej)¹⁰. Ustalenie „repertuaru topicznego” funkcjonującego na gruncie literatury jest, jak pisze Abramowska, trudne, choć nie niemożliwe¹¹. Przedstawiony w niniejszej pracy wgląd w ten repertuar ma, siłą rzeczy, charakter ograniczony i to podwójnie: tematycznie — do toposów o proveniencji mitologicznej, oraz czasowo — do okresu staropolskiego, głównie do baroku, kiedy doszło już do względnego ustalenia topiki, choć nie sposób pominąć twórczości Jana Kochanowskiego, w której omawiane toposy pojawiły się po raz pierwszy. Omówione przykłady toposów mitologicznych nie aspirują do miana pokazowego czy tym bardziej pełnego przeglądu problematyki, mają raczej — by przywołać zgrabne i jakże adekwatne określenie Jacka Brzozowskiego — charakter „przypadkowo reprezentacyjny”¹², a zatem dokumentują tradycję, uzasadniają wnioski, pokazują, jak funkcjonuje mit w obrębie toposu, lecz nie są na ogół ze sobą powiązane (w rozumieniu świadomego nawiązywania).

W dyskursie historyczno- i teoretycznoliterackim funkcjonuje właściwie tylko jeden topos/grupa toposów (zależnie od ujęcia metodologicznego, o czym za chwilę) pochodzenia mitologicznego, choć używa się odnośnie do niego/niej różnych nazw. Mowa o toposie apollińskim (bądź: topice apollińskiej), nazywanym również toposem Muz. Częstotliwość występowania w poezji antycznej i staropolskiej oraz ranga znaczeń, jakie ewokuje, czyni ten topos (toposy) jednym z najpopularniejszych w dziejach poezji oraz najczęściej analizowanych w literaturze przedmiotu. Przywołanie Muz jako opiekunek twórczości artystycznej jest stałym, usankcjonowanym przez Homera i Hezjoda, składnikiem inwokacji; w literaturze późniejszej przenika do innych gatunków literackich, stając się formą wypowiedzi metapoetyckiej, bez której właściwie niemożliwe staje się mówienie o poezji. Użycie toposu daje twór-

⁹ J. ZIOMEK: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 293.

¹⁰ E.R. CURTIUS: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. BOROWSKI. Kraków 1997, s. 89; o konsekwencjach wprowadzenia przez Curtiusa terminu „topos” do badań literaturoznawczych piszą m.in.: J. ABRAMOWSKA: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich...*, s. 3–6, J. BRZOWSKI: *Muzy w poezji polskiej...*, s. 5–27.

¹¹ J. ABRAMOWSKA: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich...*, s. 12.

¹² J. BRZOWSKI: *Poeta od Muz widziany (I)*. „Teksty” 1980, nr 5, s. 72–73.

cy poczucie przynależności do wspólnoty kulturowej zbudowanej na dziedzictwie antyku, natomiast jego odrzucenie (które, paradoksalnie, także wymaga jego przywołania) stanowi czytelną deklarację zerwania z tradycją „pogańską” i symbol wyboru nowych wartości (przykłady znajdziemy w poezji sarmackiej, poczynając od słynnej formuły wprowadzonej do literatury polskiej przez Piotra Kochanowskiego¹³). Jednocześnie podlega takim samym prawom jak inne mitologizmy, które z czasem stają się tak popularne i wyświechtane, że odczuwalna staje się potrzeba ich odświeżenia¹⁴, w rezultacie, na równi z poważnym użyciem pojawia się on w kontekście rubasznym czy obscenicznym, świadczącym o krańcowej trywializacji (u Wacława Potockiego Apollo „Jednym poetom chucha, drugim pierdzi w rożek”¹⁵, a Hieronim Morsztyn każe Muzie Erato opłakiwać waginę¹⁶). Konsekwencją tej banalizacji toposu jest także sprowadzenie imienia Muzy do funkcji metonimii odnoszącej się do twórczości poetyckiej czy nawet konkretnego tekstu (taką Muzę można np. podarować¹⁷); dalej idącym przekształceniem semantycznym tej nazwy mitologicznej, spłaszczającym jej desygnat do jednego wymiaru, są już chyba tylko dalsze, dziewiętnastowieczne dzieje Muzy, czyli jej utożsamienie z kobietą¹⁸. Scharakteryzowane tu pokrótce zagadnienie toposu / topiki apollinijskiej ma bogatą literaturę przedmiotu (w tym monografię) i nie ma miejsca ani potrzeby dalszego referowania badań i wniosków przedstawionych w innych miejscach, należy jednak zatrzymać się jeszcze nad kwestią wspomnianych rozbieżności terminologicznych. Na rolę topicznych odwołań do Muz i Apollina oraz ich znaczenie ze względu na funkcję metapoetycką jako jeden z pierw-

¹³ Zob. m.in. J. MALICKI: *Panno, ale nie Ty. Rozważania różne o Apollinie i Muzach*. Pszczyzna 1998.

¹⁴ O oryginalnych, choć nie zawsze udanych pod względem artystycznym niezwykłych pomysłach mitologicznych pisał już Backvis; zob. C. BACKVIS: *Niespodzianki barokowej mitologii: obdarzone skrzelami Napeje Samuela Twardowskiego („Dafnis w drzewo bobkowe przemieniła się”)*. Przeł. E.J. GŁĘBICKA. W: TEGOŻ: *Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze*. Wyb. i oprac. H. DZIECHCIŃSKA, E.J. GŁĘBICKA. Warszawa 1993. Przykład niezwyklej realizacji toposu wód kastalijskich znajdziemy u Hieronima Morsztyna, który pragnie dającym natchnienie źródłem „parnaskich panien” „omoczyć zwiędłą pamięć” i „mozg [...] zakropić”; H. MORSZTYN: *Summarius wierszów* 214[190]. Do [...] *Pana Gostomskiego*, w. 5–6. Wszystkie cytaty z utworów H. Morsztyna według wydania: M. MALICKI: „*Summarius wierszów*” przypisywany Hieronimowi Morsztynowi. „*Miscellanea Staropolskie*”, t. 6. Red. T. ULEWICZ. Wrocław 1990.

¹⁵ W. POTOCKI: *Fraszki*, 360. *Do poetów terazniejszych nieuków*, w. 10. Wszystkie cytaty z utworów Potockiego cytaty według edycji: W. POTOCKI: *Dzieła*. Oprac. L. KULKSKI. Warszawa 1987.

¹⁶ Zob. H. MORSZTYN: *Summariusz wierszów*, 243[219]. *Lament cuiusdam*.

¹⁷ Zob. M. WALIŃSKA: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych...*, s. 119–120.

¹⁸ Zob. J. BRZOWSKI: *Poeta od Muz widziany (II)*. „*Teksty*” 1980, nr 6, s. 103.

szych zwrócił uwagę Jan Malicki, omawiając znaczenie tego zjawiska w twórczości Wacława Potockiego¹⁹. Badacz używa określenia „topos Apolliniński” i zwraca uwagę na jego charakterystyczne cechy: genetyczny związek z retoryką, powtarzalność i konwencjonalizacja, które pozwoliły uznać przemianę mitu w topos, określony kontekst, w jakim się pojawia („ilekroć pojawiały się rozważania o poezji i sprawach jej bliskich, tyle razy przywoływano postać Apollina i Muz”²⁰), wreszcie — historyczną zmienność i wymiennność elementów składowych (zamiast Muz i Apollina pojawić się mogą atrybuty lub miejsca z nimi związane: cytra, lutnia, Helikon, Parnas, Hippokrene, wody Kastalii *etc.*). W tym samym 1980 roku ukazuje się obszerny, tu już przywoływany, dwuczęściowy artykuł Jacka Brzozowskiego *Poeta od Muz widziany*, reprezentujący bardzo zbliżone rozumienie tego zagadnienia, tym razem stanowiącego centralny problem badawczy. Brzozowski określa to zjawisko mianem „toposu Muz”, co oznacza przesunięcie uwagi z osoby bóstwa na boginie mu towarzyszące, historycznie jak najbardziej uzasadnione, bo przecież Muzy (a nie Apollo) pojawiają się w pierwszych epickich inwokacjach. Artykuł jest swego rodzaju szkicem koncepcji, która została rozwinięta w wydanej sześć lat później książce *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, gdzie autor podtrzymuje swą propozycję metodologiczną, poprzedzając ją gruntownym przeglądem stanu badań.

Takie zastosowanie terminu „topos”, za jakim opowiedzieli się Jan Malicki i Jacek Brzozowski, niewątpliwie stoi w sprzeczności z zawartym w rozprawie Abramowskiej postulatem zarezerwowania tego pojęcia dla przypadków konkretnych (skonwencjonalizowanych, powtarzalnych, właśnie — stopizowanych) ujęć danego motywu, obrazu lub postaci²¹; w przeciwnym wypadku topos *de facto* staje się synonimem wymienionych terminów²². Wydaje się, że dla zagadnienia opisywanego przez Brzozowskiego bardziej adekwatne byłoby pojęcie „tematu”²³, gdyż

¹⁹ J. MALICKI: *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej*. Katowice 1980 (rozdział: *Topika staropolska*).

²⁰ Tamże, s. 117.

²¹ Z oczywistych przyczyn stanowiska Abramowskiej nie mógł uwzględnić Jan Malicki; artykuł Brzozowskiego ukazał się w „Tekstach” również dwa lata przed publikacją poznańskiej badaczki. Jednak w wydanej w 1986 roku książce autor podtrzymuje swoją koncepcję terminologiczną i metodologiczną, o czym świadczy stan badań uwzględniający rzeczoną rozprawę. Co ciekawe, Brzozowski przytacza quasi-definicję Abramowskiej w tonie aprobatywnym (J. Brzozowski: *Muzy w poezji polskiej...*, s. 15, przyp. 30).

²² J. ABRAMOWSKA: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich...*, s. 11.

²³ Zob. uwagi Janiny Abramowskiej: „Jedną z głównych zasad porządkujących toposy w ramach repertuaru jest temat [...]. Tak więc nie godząc się na określenie

usprawiedliwiałoby ono uwzględnienie tak różnych formalnie i znaczeniowo zastosowań motywu jak inwokacyjne prośby poety o zesłanie natchnienia oraz udział bogiń — uczestniczek świata przedstawionego — w twórczości bukolicznej²⁴. Można by wtedy bez zastrzeżeń uznać wszelkie pojawienie się Muz w tekście poetyckim za realizację tematu, podobnie jak trudno zgodzić się z tym, że za każdym razem jest to realizacja (jednego!) toposu. Większość wymienionych przejawów (ale nie wszystkie) literackiego istnienia bogiń reprezentowałoby bogatą „topikę Muz”, w obręb której wchodziłyby takie toposy jak *invocatio cum Musis*, Muza dająca natchnienie, Muzy obdarzające nieśmiertelnością itd.²⁵

Najbliżej ujęcia topiki apollińskiej zgodnie z metodologicznymi postulatami Janiny Abramowskiej pozostaje Jadwiga Kotarska, która analizuje wybrane *loci communes* wywodzące się z mitycznych wód i źródeł dających natchnienie, obdarzających wybrańców szczególnymi zdolnościami artystycznymi — i włącza je do zbioru topiki apollińskiej²⁶. Propozycja ta jest również najbliższa postulatowi mojego rozumienia toposu, w wyraźny bowiem sposób — choć na bardzo ograniczonym materiale — pokazuje miejsce toposów mitologicznych w szerszym kontekście (bo przecież topos wód kastalijskich czy topos Hippokrene to nie tylko część topiki związanej z Apollinem i Muzami, ale także staropolskiej topiki akwatycznej). Opowiadałabym się także za określeniem „topika apollińska” (w takim rozumieniu jak u Kotarskiej²⁷, a także u Malickiego — z tą małą, ale istotną modyfikacją nazwy), która obejmowałaby wszystkie toposy o proveniencji mitologicznej mające

»topos ogrodu«, uważam za całkowicie zasadne wyróżnienie »topiki ogrodu«, czyli grupy toposów wyrastających z tego samego obrazu [...]” (tamże, s. 13, podkreślenia w oryginale). Więcej na ten temat zob. Taż: *Serie tematyczne. W: Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*. Red. J. ZIOMEK, J. SŁAWIŃSKI, W. BOLECKI. Warszawa 1992, s. 43–65.

²⁴ Niektóre działania autora, mające na celu wskazanie jak największej liczby przypadków wystąpienia Muz w poezji, noszą charakter cokolwiek uzurpatorski, jak np. uznanie nimf z sielanek Szymonowica za Muzy; J. BRZOWSKI: *Muzy w poezji polskiej...*, s. 187–190. Zob. też M. WALIŃSKA: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych...*, s. 122–123.

²⁵ O roli wezwania do Muz w strukturze inwokacji pisze A. STOFF: *Poetyka inwokacji*. W: TEGOŻ: *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*. Lublin 1997, s. 25–34.

²⁶ J. KOTARSKA: „Kastalskie źródło Muz”. Z dziejów topiki apollińskiej. W: Taż: *Theatrum mundi: ze studiów nad poezją staropolską*. Gdańsk 1998.

²⁷ Trzeba jednak zauważyć, że Kotarska używa niekiedy terminologii niekonsekwentnie; i tak obok „topiki apollińskiej” pojawia się (jeden raz) „topos Muzy” (s. 186) i „topika Muz” (s. 191), a także „topika Helikonu” (s. 191); autorka wymiennie stosuje takie określenia jak: topos natchnienia, topika weny twórczej, topika weny pisarskiej czy po prostu: „antyczny topos”. Tymczasem wydaje się, że — zwłaszcza w dyskursie poświęconym toposowi — należy dążyć do jak największej precyzji terminologicznej.

charakter metapoetycki. W ogromnej większości przypadków zakres tego zbioru pokrywałby się z tym, co wcześniej określiłam jako topikę Muz; istniałyby jednak toposy pozostające poza częścią wspólną — wspólne części zbioru topik: apollinińskiej i Muz miałyby np. z topiką afektowanej skromności²⁸.

Inne toposy, które określić można mianem mitologicznych, nie tworzą już tak dużych zespołów topik, a ściślej mówiąc — wchodzi w skład zbiorów, ale nieograniczonych do mitologii, jak np. topika temporalna, funeralna czy miłosna. Wśród nich figurują także toposy popularne, często wykorzystywane, jak np. przejęte z poezji antycznej obrazy Jutrzenki, Febusa (Tytana), Faetona i Hesperusa, a więc bóstw, które w klasycznej mitologii decydowały o rytmie dobowym, a także zmianie pór roku. Ich podstawową funkcją jest oznaczanie czasu, pojawiać się zatem mogą w utworach różnego typu i niezależnie od kontekstu. Klasycznym, występującym już u Homera, przykładem topiki temporalnej jest umiejscawiany zazwyczaj w *exordium* topos budzącej dzień Jutrzenki:

I jako Zorza, kazawszy precz nocy,
Dzień na świat wozem przywiezie różanym, [...] ²⁹.

Jutrzenka weszła, słońce za nią wstaje,
W karocę rączy zaprząwszy swe konie, [...] ³⁰.

W utworze Kochowskiego został także wykorzystany drugi home-rycki topos, którego ośrodkiem jest bóg słońca — Tytan (właśc. Helios), powożący słonecznym rydwanem. Najprostsza realizacja toposu sprowadzała imię antycznego boga niemalże do funkcji metonimii planety: „Przybył Tytan zza morza” (S. Twardowski, *Przeważna legacja. Punkt V*, w. 3³¹). Powóz jako atrybut przypisywany był także innemu bogu związanemu ze słońcem, czyli Apollinowi, występującemu w topice temporalnej pod przydomkiem Febusa:

²⁸ Zob. B. PFEIFFER: „Muza prostych rymów”: topika skromności w utworach staropolskich. „Napis” 2002, ser. 8, s. 15–24.

²⁹ J.A. MORSZTYN: *Kanikuła 3. Dwoja bieda*. Utwory Morsztyna cytuję według edycji: J.A. MORSZTYN: *Utwory zebrane*. Oprac. L. KUKULSKI. Warszawa 1971.

³⁰ W. KOCHOWSKI: *Lir. III 7. Suplika do Jej M[oi]ści Panny N.N.N.* Teksty Kochowskiego cytuję według wydania: W. KOCHOWSKI: *Utwory poetyckie. Wybór*. Oprac. M. EUSTACHIEWICZ. Wrocław 1991.

³¹ Utwory Samuela Twardowskiego według antologii: *Poeci polskiego baroku*. T. 1. Oprac. J. SOKOŁOWSKA, K. ŻUKOWSKA. Warszawa 1965.

[...] bawi pod ziemią Febus konie dłuż<ej>
i nie tak już dzień ornym pracom służy³².

Substytucja postaci (Apollo, czasem także Faeton, zamiast Tytana-Heliosa) jest jedną z charakterystycznych cech funkcjonowania mitologii w poezji dawnej. Wynika ona po części z niedbałości poetów, którzy bazowali na własnej pamięci i wiedzy opartej na popularnych słownikach mitologicznych, a po części z wpisanego w model imitacji specyficznego stosunku do tego obszaru tradycji antycznej, pozwalającego wymiennie stosować nazwy Parnasu i Helikonu, postaci Orfeusza i Amfiona czy dopisywać do *Iliady* sceny z sądu Parysa³³.

Związek temporalnych *loci communes* z topiką wstępu potwierdza przykład włączenia toposu boga Słońca w formułę inicjalną hejnału:

Hejnał świta, Febus wstaje,
Wcześniej promień swój wydaje
Na przestrzone świata kraje³⁴.

Z kolei z topiką finalną wiąże się topos gwiazdy wieczornej — Hesperusa, który daje sygnał końca dnia i nadejścia pory spoczynku:

Ale Hesperus — nieomylny goniec,
temu festowi położywszy koniec,
panom na pałac z tobą, a czeladzi
do gospód radzi.

(K. MIASKOWSKI: *Rytm* II 25.

Łódź opaleńska Kaspra Miaskowskiego,
w. 221—224)

Mitologiczna topika temporalna należy do najbardziej skonwencjonalizowanej — są to owe „obiegowe skamieliny”³⁵, których zrozumie-

³² K. MIASKOWSKI: *Na siew późny do Szwagra*. Teksty Miaskowskiego przytaczam według wydania: K. MIASKOWSKI: *Zbiór rytmów*. Wyd. A. NOWICKA-JEŻOWA. Warszawa 1995.

³³ Zob. M. WALIŃSKA: *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzywny Twardowskiego. Rekonesans*. W: *Sarmackie theatrum*. T. 3: *Studia historycznoliterackie*. Red. R. OCIECZEK, M. WALIŃSKA. Katowice 2005.

³⁴ W. KOCHOWSKI: *Lir*. IV 11. *Hejnał utrapionej Koronie Polskiej* [...]. Tekst Kochowskiego wykorzystuje poetykę hejnału, choć jednocześnie w istotny sposób od niej odchodzi. Zob. C. HERNAS: *Hejnały polskie. Studium z historii poezji melicznej*. Wrocław 1961, s. 111 nn. W innym hejnale literackim topos budzącego się Febusa pojawia się nie w formule inicjalnej, lecz w dalszym ciągu tekstu, jako składnik rozbudowanego opisu poranka: „Już z ziółek krople perłowe / Zbiorą promienie Febowe” (Z. MORSZTYN: *Hejnał na dobry dzień* [...]).

³⁵ Określenie Michała Głowińskiego. Cyt. za: J. ABRAMOWSKA: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich...*, s. 5.

nie nie wymaga specjalnych wysiłków interpretacyjnych i gruntownej wiedzy mitologicznej (wystarczy znajomość tradycji literackiej). Podobny charakter i genezę mają toposy oznaczające warunki pogodowe, angażujące zresztą te same co poprzednio bóstwa oraz bóstwa-wiatry, często opatrzone epitetami stałymi, jak „ostry Akwilo”, „mokry Auster” czy „łagodny Zefir”. Mitologizmy temporalne i „atmosferyczne” pojawiają się w tekstach niemal programowo pozbawionych innych mitologizmów (np. *Burda ruska* Józefa Bartłomieja Zimorowica, utwory religijne Miaskowskiego), co świadczy o ich silnym zakorzenieniu w języku poetyckim i słabo odczuwalnym związku z antycznym (czyli obcym, pogańskim) pochodzeniem. Mitologizmy te funkcjonują niemalże jak przezroczyste znaki (podobnie jak niektóre zastosowania topiki apollińskiej³⁶) do tego stopnia, że znaczącym staje się nie ich zastosowanie, lecz celowa eliminacja, jak np. w Pieśni I, 3 Jana Kochanowskiego, w której konsekwentna rezygnacja z użycia nazw mitologicznych podkreśla emulacyjny charakter parafrazy i służy uniwersalizacji poetyckiego tematu pochwały wina³⁷. Zróżnicowanie mitologicznej topiki temporalnej w konkretnych realizacjach odbywa się najczęściej na płaszczyźnie stylistycznej, choć zdarzają się wyjątki, kiedy dochodzi do przełamania konwencji i aktualizacji znaczeń, jakie niosą ze sobą postacie bądź wydarzenia będące podstawą toposu. Najczęściej dzieje się tak poprzez ponowne „ucłowieczenie” postaci, która stała się już tylko „znakiem” (wieczoru, poranka), jak np. w sielance Bartłomieja Zimorowica, w której rozpoczynający dzień Tytan dołącza się do żałoby po bracie poety³⁸ czy w trenie Samuela Twardowskiego:

Ledwieś mi się, jutrzeńko moja, pokazała,
 Ledwie na świat promyszcunki złote swe wydała,
 A już gaśniesz, ani cię we mglistym obłoku
 Dojrzyć mogę nieszczęśny, i dotrzeć się wzroku.
 (Treny II, w. 1–4)

³⁶ Zob. J. KOTARSKA: „Kastalskie zdroje Muz”..., s. 185.

³⁷ Horacjańskie „fugat astra Phoebus” Kochanowski zastępuje przez: „aż dzień [...] gwiazdy rozpędzi”; zob. P. WILCZEK: *Dyskurs. Przekład. Interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*. Katowice 2001, s. 62–75.

³⁸ Tytan, dziennego nie obmywszy znoju,
 Błądą twarz z swego pokazał pokoju,
 Smutnymi rzucił promieniami, zgoła
 Niższą słoneczne puścił drogą koła.
 (Sielanka XI: *Żałoba*, w. 21–24)

Wszystkie sielanki cytuję według wydania: J.B. ZIMOROWIC: *Sielanki nowe ruskie*. Oprac. L. SZCZERBICKA-ŚLĘK. Wrocław 1999.

Jutrzenka jest zapowiedzią nowego (dnia, życia), tymczasem światło, jakie daje, zostaje nieoczekiwanie przyćmione mglistym obłokiem, „mgłą ciemną”, co zakłóca naturalny porządek rzeczy. Jednocześnie nazwa mitologiczna jest w tym wierszu poetyckim imieniem Marianny, będącej, podobnie jak bohaterka najśłynniejszych trenów, do których Twardowski zresztą nawiązuje, ofiarą „okrutnej Persefony”³⁹.

Ciekawą realizację toposu budzącej się Jutrzenki, tym razem poprzez aktualizację opowieści mitologicznej, zawiera sonet J.A. Morsztyna *Do Zorze. Sonet* (*Lutnia* 173). Imię boginki pojawia się w spodziewanym miejscu, a więc po opisie nocy, można zatem oczekiwać, że oznaczać będzie początek dnia. Jednak dla nieszczęśliwie zakochanego dzień i noc niewiele różnią się od siebie — obydwa nie niosą mu żadnej pociechy. Wyrazem zakłócenia rytmu dobowego jest właśnie rozwinięcie motywu Zorzy: zamiast spodziewanego toposu budzącej się bogini otrzymujemy rewokację mitologiczną (przypomnienie nieodwzajemnionej miłości Jutrzenki do Cefalusa), pozostającą w ścisłym związku z sytuacją podmiotu lirycznego. Przywołanie mitu ma na celu, jak często bywa w przypadku rewokacji, zilustrowanie stanu psychicznego, a jednocześnie odnalezienie w przykładzie mitologicznym analogicznej sytuacji lub postawy. Realizacji toposu w sonecie *de facto* nie ma, istnieje on jednak *in potentiam*, w intencji autora jest bowiem, aby odbiorca, zwiedziony imieniem Zorzy, zaktualizował *locus communis*, a następnie dał się zaskoczyć mistrzowi konceptu. Przykłady te dowodzą, że setki stereotypowych użyć nie wykluczają możliwości oryginalnego potraktowania motywu — i w tym chyba tkwi istota i przyczyna atrakcyjności toposów⁴⁰.

Jednym z obszarów bogato inkrustowanych mitologią jest topika funeralna⁴¹. Spopularyzowany przez Kochanowskiego topos „płakać / zamienić się w kamień jak Niobe” najczęściej powtarzany jest w utworach żałobnych, gdzie służy wyrażeniu czy nawet zhiberbolizowaniu smutku poprzez postawienie podmiotu lirycznego na miejscu mitologicznej postaci, dzięki czemu historia Niobe zyskuje charakter prefiguracyjny. W takim znaczeniu pojawia się na przykład w *Nenii* [...] *na śmierć* [...] *Jana Zamoyskiego* Kaspra Miaskowskiego: „jeśli i matka podobna Nijobie / krzemieniem zimnym czuła serce w sobie” (*Rytm* II 1). Pewną mo-

³⁹ Zob. także J. PELC: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej* (Od XVI do poł. XVIII w.). Warszawa 1965, s. 185–186.

⁴⁰ Ciekawą realizację toposu Jutrzenki zawiera także inny utwór J.A. Morsztyna — *Na długą noc*, zaczynający się apostrofą do „gnuśnej” Jutrzenki.

⁴¹ Określenie „topika funeralna” rozumiem jako zbiór toposów skupionych wokół tematu umierania i śmierci, niekoniecznie wykorzystanych w utworach żałobnych (por. J. ABRAMOWSKA: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich...*, s. 12).

dyfikacją toposu jest umieszczenie go w utworze nienależącym *sensu stricto* do nurtu funeralnego, jednak w kontekście opłakiwania zmarłych i zaginionych — choć nie dzieci, a towarzyszy wojennej niedoli:

Śpiewam ci jak Nijobe,
Gdy na dzieci ciała
I na swoją żalobę
Patrząc skamieniała,
I me, choć śpiewa,
Serce omdlewa⁴².

Jeśli by utworzyć poczet mitologicznych matek, to Niobe z pewnością by go otwierała. Dlatego też to z jej postawą w naturalny sposób łączono rozpacz matki po utracie potomka, ale i Ojczyzny-matki płaczącej po stracie swych dzieci. Przykłady znajdziemy w utworach mających formę skargi Rzeczypospolitej:

Na tom was, dzieci moje, uchowała,
Bym po was jako Nijobe skamiała,
lejąc zdrój gorzki i noc, i dzień cały,
z przytomnej członkom marmórowym skały?

(K. MIASKOWSKI: *Rytmy II*, 5. *Tren Rzeczypospolitej
w nieszczęsne wojny domowe*, w. 9–12)

Upersonifikowana ojczyzna boleje nad ofiarami bratobójczej walki lub nieudanych wypraw wojennych (w innym utworze tegoż poety — *Rytmy II* 20. *Na nieszczęsną klęskę wołoską*). Jej lament może wszelako dotyczyć nie tylko faktycznej śmierci „dzieci” — obywateli, lecz również upadku ich obyczajów, jak w pieśni *Wespazjana* Kochowskiego:

Zazdroszczę i Nijobie,
Która przy dziełek grobie
Stawa się kamieniem.
Lepiej, żebym nie żyła,
Niżli na to patrzyła,
Co ta gawieź broi, [...].

(*Lir.* V, 12. *Skarga Korony Polskiej
na zdradę narodów ukraińskich*,
w. 34–40)

⁴² Z. MORSZTYN: *Duma niewolnicza*. W: TEGOŻ: *Muza domowa*. T. 1. Oprac. J. DÜRR-DURSKI. Warszawa 1954.

Nietrudno zauważyć, że w procesie przekształcania motywu mitologicznego w topos doszło do eliminacji ważnego aspektu mitu: Niobe sama sprowadziła na siebie nieszczęście, swoją pychą prowokując bogów olimpijskich. W poetyckich realizacjach tej rewokacji mitologicznej przyczyna rozpacz zostaje pominięta, a wyeksponowanie ogromu żalu sugeruje, że śmierć synów i córek Niobe była przedwczesna i niezawiniona, czyli taka, jaka zawsze w naszym rozumieniu jest śmierć dzieci⁴³. Selekcja niektórych tylko składników mitu, połączona z eliminacją innych, cechuje wykorzystanie mitologii w literaturze staropolskiej, nie tylko w zakresie topiki.

W poezji barokowej odnotować można także przypadek odrzucenia toposu Niobe — choć, paradoksalnie, on także wymagał przywołania postaci mitycznej matki (podobnie jak w utworach programowo rezygnujących z pośrednictwa Muz i Apollina — w egzordialnych prośbach o natchnienie — trudno się obyć bez wspomnienia owych bóstw⁴⁴). Andrzej Leszczyński, poeta *minorum gentium*, opłakuje zmarłą przy porodzie żonę. Rozpacz po jej śmierci silnie kontrastuje z obojętnością wobec jednoczesnej śmierci dziecka:

Syn za tobą, coś mi go świeżo porodziła,
Lecz to mniejsza, gdybyś ty sama żywa była!
Niech Nijobe nad dziećmi, jak chce, kamienieje —
Mnie ciebie żal, o dziecię nic mi się nie dzieje; [...]⁴⁵.

W XVII-wiecznej Polsce śmierć niemowlęcia nie była oczywiście niczym nadzwyczajnym, jednak i utwory żałobne na śmierć małych

⁴³ Eliminacja zbędnych z punktu widzenia twórcy cech Niobe (pycha, zarozumiałość, bezmyślność) cechuje już *Treny*, gdzie postać Niobe jest jednym z najważniejszych symboli (a może nawet, jak proponuje Piotr Wilczek, jedną z masek podmiotu lirycznego; por. P. WILCZEK: *Dyskurs...*, s. 23–24). Jest to zarazem jeden z przykładów dowodzących znaczenia liryki czarnoleskiej w przyswajaniu poezji polskiej mitologizmów: taki wizerunek Niobe zostaje utrwalony przez następców Kochanowskiego (podobnie dzieje się w przypadku Persefony, którą autor *Trenów* awansował na boginię śmierci). Utworem mającym fundamentalne znaczenie dla recepcji i dalszego funkcjonowania w tradycji literackiej wątków mitologicznych były oczywiście *Metamorfozy* Owidiusza oraz dwa staropolskie tłumaczenia tego dzieła, różniące się zarówno pod względem wierności oryginałowi, jak i techniki przekładowej. Zob. M. WICHOWA: „Przeobrażenia” Jakuba Żebrowskiego i „Przemiany” Waleriana Otwinowskiego. Dwa staropolskie przekłady „Metamorfoz” Owidiusza. Łódź 1990.

⁴⁴ Zob. B. PFEIFFER: „Muza prostych rymów”: topika skromności w utworach staropolskich...

⁴⁵ A. LESZCZYŃSKI: *Lament Imści Pana Andrzeja z Lesna [...]* gdy mu małżonka [...] umarła. W: *Poeci polskiego baroku...*

dzieci nie należały już do wyjątków (by wspomnieć przywoływanego już Miaskowskiego i jego bezpretensjonalny, króciutki wiersz na śmierć rocznego synka); tym bardziej dziwi jawna demonstracja braku uczuć podmiotu lirycznego. Topos Niobe, przywoływany zazwyczaj w kontekście śmierci dzieci, zostaje przez poetę zdecydowanie, chciałoby się nawet rzec: ze złością, odrzucony jako nieadekwatny do sytuacji, w której się znalazł. Efektem jest hiperbolizacja żalu po stracie żony.

Stopizowany wątek płaczącej Niobe, choć zasadniczo przypisany twórczości funeralnej, wykorzystywany bywa również w innych kontekstach: lament antycznej matki symbolizuje wówczas ogromny smutek, niekoniecznie spowodowany śmiercią. Znacznie węższe zastosowanie wiąże się natomiast z następnym toposem funeralnym, który określić można jako „Charon przewożący dusze”. Choć Charon i Acheront nie są w żadnym stopniu elementem wierzeń chrześcijańskich, przewożenie duszy do Hadesu stało się sugestywnym, symbolicznym wyobrażeniem przejścia duszy do innego świata. Możliwość oryginalnej realizacji toposu tkwi w tym przypadku przede wszystkim w jego ukształtowaniu stylistycznym, które może przyjąć postać metonimii (Charona zastępuje „łódź [...] Pławu ostatniego”; Z. Morsztyn, *Duma niewolnicza*), ale i rozbudowanego obrazu poetyckiego, jak w *Biczu Bożym* Kaspra Twardowskiego:

Oto na straszne swoje miecza wyciągnięcie
Lecą jako grad dusze w Plutonowe cienie,
Gdzie Charon oszczędzały w pobutwiałej łodzi
Wszystkich na on świat rzeką Stygową uwodzi
I prowadzi je na sąd Radamantów srogi [...].

(*Bicz Boży albo Krwawe łzy utrapionej matki,
ojczyzny polskiej, po zmarłych syniech swoich*, w. 127–131)

Charon, w mitologii i sztuce antycznej (etruskiej) mroczne bóstwo, a nawet demon śmierci, przewoził zmarłych przez zamulony, bagnisty Acheront. Użycie w cytowanym fragmencie (a także w wielu innych tekstach) nazwy Styksu — podziemnej rzeki odznaczającej się magicznymi właściwościami — wzięło się zapewne stąd, iż był to jeden z najlepiej rozpoznawalnych elementów topograficznych Hadesu. Wymienialność niektórych nazw własnych (substytucja) miała jednak swoje granice, dlatego trudno orzec, czy np. w utworze Marcina Nieborowskiego mamy do czynienia z *licentia poetica*, czy zwyczajnym błędem:

Daj Boże, aby nie tam, gdzie trójgłowy
Cerber przewozi nieszczęśliwe dusze
Przez on Acheront straszliwego morza, [...] ⁴⁶.

W stronę reinterpretacji idzie natomiast Adrian Wieszczycki, aktualizując wątek mitologiczny i nadając mu nowe znaczenie: nosząca cechy średniowieczne śmierć łapie dusze zmarłych w sieć, a w dalszej kolejności „do galery Charonowej [je] przykuje, / gdzie siedzą dusze Stygiem opile” ⁴⁷. Wizerunek ukaranych dusz jest częścią rozbudowanego obrazu zaświatów zawartego w *Archetypie albo Pespektywie*. Ale topos Charona-przewoźnika może pojawić się także w utworach lżejszego kalibru, czego przykładem *Nagrobek Garsonkowi* Samuela Twardowskiego, którego bohaterem jest piesek:

[...] ale Charon srogi,
Widząc bestyjkę być cię bez rozumu,
Już na przewozie wyrzucił cię z prumu.

W zakres topiki funeralnej wchodzi także topos „odcinania nici żywota”. Podobnie jak w przypadku Charona, także i tu mamy do czynienia ze stosunkowo wąskim zastosowaniem: topos ten służy opisowi momentu umierania, choć w zakresie nieograniczonym do utworów ściśle żałobnych. Jego wariantowość przejawia się głównie w doborze postaci: nie zważając na to, że w klasycznej mitologii nic odcinała Atropos, poeci powierzali to zadanie bądź Parkom jako grupie, bądź jednej z nich, lecz niekoniecznie samej Atropos. Drobnym zmianom podlegał także pewien szczegół techniczny: Parki nie tylko odcinały nic żywota przy pomocy różnych narzędzi, ale także zwijały lub zrywały:

Gdy Parki łakome,
Nici zwijają,
Wiek mój skracają.

(Z. MORSZTYN: *Duma*

niewolnicza,
w. 64–66)

[...] Ach, zajadłe jędze,
Jak prędko rwiecie wątek dni człowieczych przędze.

(W. KOCHOWSKI: *Lir. II*, 31. *Pamiętka trenami wyrażona* [...]
Seweryna Kochowskiego [...], *tren I*, w. 43–44)

⁴⁶ M. NIEBOROWSKI: *Na Satyry pisane w roku 1650 Respons Imci Pana Marcina Nieborowskiego, podkomorzego sochaczewskiego*. W: *Poeci polskiego baroku...*

⁴⁷ A. WIESZCZYCKI: *Archetyp albo Perspektywa*. W: *TENŻE: Utwory poetyckie*. Wyd. A. GUROWSKA. Warszawa 2001, w. 15–16.

Aż kiedy żyć człek prawie poczyna,
Wnet wartka Kłoto wątek urzyna;
Kończymy, gdyśmy poczynąć mieli,
Wtenczas nie staje prządkom kądzieli.
Kądzieli, z której gdy nie stać przędze,
Zaraz i życie stargają jędze.

(W. KOCHOWSKI: *Lir.* II, 35.
Pamiętka trenami wyrażona prędkiego
z tego świata ześcia nieboszczyka P[ana]
Seweryna Kochowskiego, tren V, w. 13–18)

Są Parki, których brzytwą każdy ginie, [...].

(J.A. MORSZTYN: *Lutnia* 36. *Oczy wojenne*, w. 6)

Utnij robotę, porwawszy nożyce [...].

(J.A. MORSZTYN: *Erotyki* 9. *Przędka*, w. 52)

Czyli aż Kłoto wrzeczona doprzędzie, [...].

(K. MIAKOWSKI: *Rytmy* II, 4.
Hor<atii> ode XI<V>, w. 10)

Choć greckie Mojry były w wierzeniach starożytnych boginiami towarzyszącymi człowiekowi od narodzin do śmierci, a utożsamione z nimi później rzymskie Parki — nawet bóstwami narodzin, to w poezji ich pojawienie się wiązano wyłącznie ze śmiercią. Znajdowało to odzwierciedlenie w nacechowanym emocjonalnie nazewnictwie; najpowszechniejsze były epitety i peryfrazy w rodzaju: „niezbłagane jędze”⁴⁸ czy „jędze, boginie okrutne”⁴⁹. Dlatego funkcja Parek w poezji dawnej nie ogranicza się do symbolicznego aktu zakończenia życia, lecz współtworzą one inny topos, który — w odróżnieniu od dotychczas omawianych — nie ma charakteru sytuacji, a obrazu⁵⁰: topos „okrutnej bogini śmierci”. W tej roli najczęściej występowała Kłoto lub Lachesis, imię bogini opatrywano epitetem ilustrującym naturę śmierci: nieobliczalną, nagłą i niespodziewaną, w odczuciu podmiotu lirycznego — niesprawiedliwą i przedwczesną. Dotyczyło to zarówno mówienia o śmierci własnej, jak i bliskich:

[...] już mi z karków niezbłagana Kłoto
Głowę zdjąć miała ostrą kosą, [...].

(J.B. ZIMOROWIC: *Sielanka* III.
Placzennica, w. 63–64)

⁴⁸ S. ZIMOROWIC: *Roksolanki* II, 12, w. 14. Cytaty według edycji: TENŻE: *Roksolanki*. Wyd. 2 zm. Oprac. L. ŚLĘKOWA. Wrocław 1983.

⁴⁹ J.B. ZIMOROWIC: *Sielanka* III. *Placzennica*, w. 55.

⁵⁰ Zob. J. ABRAMOWSKA: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich...*, s. 13.

Za pierwszym razem Symicha dosiągnie
Strzałą, która mu na złe podrzuciła
Lachezis wściekła, gdy go polubiła.

(J.B. ZIMOROWIC: *Sielanka V. Roczyzna*,
w. 181–184)

Drugi z cytatów stanowi czytelną aluzję do otwierającej *Roksolanki* dedykacji *Ukochanym Oblubieńcom B.Z. i K.D.*, w której poeta przedstawia siebie jako odchodzącego przedwcześnie ze świata żywych:

[...] abowiem w pół zaczętej drogi
Wściekła Lachezis kosą podcina mi nogi [...].
(w. 7–8)

„Wściekła” bogini (w żałobnej sielance XVII *Filoreta*, dedykowanej zmarłej żonie, Bartłomiej Zimorowic nazywa ją „Lachezis drapieżną”) przedstawiona zostaje z atrybutem, który towarzyszył śmierci w wyobrażeniach średniowiecznych; także cechy tej bogini: surowość oraz równe traktowanie wszystkich stworzeń, czynią ją raczej istotą pokroju „człowieka nagiego, przyrodzenia niewieściego” z *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. Topos „okrutnej bogini śmierci” ma różne warianty, tzn. różne boginie mogą symbolizować śmierć; najpopularniejsza w tej funkcji — znów za sprawą *Trenów* — jest inna postać mitologiczna: „ciężka Persefona”. Ciekawe, że jej droga do uzyskania w poezji statusu bogini śmierci była inna niż Parek: Persefona (Prozerpina, Kora) znalazła się w Hadesie wbrew swojej woli⁵¹ i nie miała możliwości decydowania o ludzkim losie; skoro jednak została żoną władcy podziemnego państwa i przez to jedną z osób, przed którą stają zmarli, nadano jej takie same cechy jak Parkom czy Libitynie. W barokowych realizacjach toposu dochodzi do dalszego rozszerzenia kompetencji Persefony, którą utożsamia się ze śmiercią zabierającą człowieka spośród żywych, jak we wspomnianym utworze żałobnym Miaskowskiego:

Jasiu, obym nie widział cię lepi<é>j [...]
miałbym mniejszy żal; ani Persefone

⁵¹ Oryginalną interpretację przyczyny znalezienia się Persefony w Hadesie zawiera wypowiedź Diany w *Nadobnej Paskwalinie* Samuela Twardowskiego: w rozmowie z główną bohaterką bogini czystości przekonuje, że los córki Demeter nie był wynikiem przypadkowej czy okrutnej decyzji bogów, lecz efektem ukrytych pragnień i skłonności dziewczyny, która chciała wyjść za mąż, lecz nie przypuszczała, kim jest jej przeznaczony. Reinterpretacja mitu ma tu cel wyraźnie moralistyczny, jako jednej z historii mających uświadomić Paskwalinie, iż każdy odpowiada za swój los. Zob. M. WALIŃSKA: *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego...*, s. 87.

wzięłaby była twe uśmiechy one,
którymiś wargi ojcowskie całował.

(*Rytmy* II, 56. *Synowi jego* [nagrobek],
w. 1, 5–7)

W bardziej dynamiczny sposób przedstawia ten sam wątek Bartłomiej Zimorowic w sielance poświęconej Szymonowi:

Którego nad potokiem kastalijskiej wody
Kwiatki zbierającego sroga Persefona
Od piersi oderwała muzom prawie z łona; [...].

(*Sielanka* V. *Roczyzna*, w. 6–8)

Toposy związane z Niobe, Charonem, Parkami i Persefoną stanowią oczywiście jedynie część bogatej staropolskiej topiki funeralnej. Występują nie tylko w poezji żałobnej, lecz stanowią wygodną i zrozumiałą formę mówienia o sprawach ostatecznych w ogóle.

W literaturze dawnej istnieje grupa toposów mitologicznych zbudowanych wokół określonego bóstwa lub postaci, zazwyczaj z epitetem wskazującym na cechę lub zakres działalności; poza boginiami śmierci są to: Ceres zapewniająca plony, Neptun groźny dla żeglarzy, Bachus wpływający na zachowanie ludzkie *etc.* Spośród nich najważniejsze wydają się miejsca wspólne związane z osobą Orfeusza. Mityczny śpiewak, w poezji często występujący w szeregu (lub wymiennie) z Amfionem lub Arionem, stał się dla poetów symbolem doskonałości i ideałem, do którego należy dążyć, czego wyrazem topos „dorównać Orfeuszowi”⁵² (lub: „przewyższyć Orfeusza”). Użycie go w funkcji metapoetyckiej umożliwia umieszczenie siebie lub innych w hierarchii poetyckiej oraz, w konsekwencji, pochwałę cudzej twórczości bądź wyrażenie przekonania o wielkości własnego talentu. W takim znaczeniu wykorzystuje topos Kochanowski:

Przeszedłem już Amfijona
I lutnistę Aryjona⁵³.

Motyw ten został podjęty przez potomnych, którzy bez wahania przyznawali autorowi *Trenów* wyższość nad mitycznymi śpiewakami. Porównanie z nimi stanowiło element pochwały:

⁵² Nazwę toposu („dorównać Orfeuszowi”) zapożyczyłam z tytułu rozdziału w książce J. PELCA: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984. Autor analizuje funkcjonowanie tematu Orfeusza w poezji Kochanowskiego i innych, nie poruszając przy tym samej kwestii topiki.

⁵³ J. KOCHANOWSKI: *Pieśń* II, 2. W: TEGOŻ: *Pieśni*. Oprac. L. SZCZERBICKA-ŚLĘK. Wyd. 4 zm. Wrocław 1997.

Śpiewał li — Syren, płakał li — Nijobe
podobny tak głos uprządził on więc sobie,
że i Amfijon nie tak zabrzmiał ani
Orfeus tak w smętnym szukał dźwięku pani.

(K. MIASKOWSKI: *Rytmy* II, 30. *Lutnia Jana Kochanowskiego*
wielkiego poety polskiego,
w. 45—48)

W oryginalny sposób nobilituje Kochanowskiego Adrian Wieszczycki w żałobnym utworze *Archetyp albo Perspektywa*, zawierającym wyobrażenie zaświatów, które rozbrzmiewają niebiańską muzyką. Towarzyszy jej śpiew poetów, wśród których można:

Słyszeć głos Kochanowskiego,
głośniejszy niż Orfeów — przechodzi każdego.
(w. 67—68)

Zestawienie z Orfeuszem, zwłaszcza w kontekście zrównania z nim Kochanowskiego, funkcjonowało w obrębie topiki skromnościowej, jak w autotematycznym-sympotycznym wierszu Kochowskiego adresowanym do brata:

Lecz pod krzewistej siadysz cieniem lipki,
W treickie i ja brdąkam, nieuk, skrzypki.
(*Lir.* IV, 10. *Pisanie wierszów zabawkę przynosi* [...],
w. 29—30)

I, podobnie jak w przypadku innych toposów mitologicznych używanych w obrębie tejże topiki, służyło określeniu własnej twórczości jako „nieuczonej”, prostej czy sarmackiej i zdystansowaniu się wobec poezji klasycznej. Wybór tradycji rodzimej wyrażał się poprzez odrzucenie motywu Apollina i Muz, jak również przez rezygnację z aspiracji do bycia drugim Orfeuszem:

Jam nie muzyk on wsławiony
Z treickiej osady,
Którego dźwięk ulubiony
Chwaliły Bacchady.
[...] Sarmackim-em ja muzykiem,
W proste dmę multanki.
(W. KOCHOWSKI: *Lir.* V. *Konkluzja liryków*,
w. 53—56, 67—68)

Topos „dorównać Orfeuszowi” jest więc najczęściej używany w kontekście mówienia o poezji i poetach, choć spotykamy też użycia ironiczne (w sielance XVI Szymonowica Orfeusz jest swego rodzaju przewiskiemi, jakie pasterze nadali Menalce, bardziej zainteresowanemu poezją niż bydłem). Zróżnicowanie stylistyczne toposu idzie w kierunku rozbudowywania go poprzez rewokacyjne przywoływanie zdarzeń potwierdzających wyjątkowe właściwości lutni Orfeusza, której słuchały zwierzęta leśne wraz z całą naturą, a nawet kamienie (choć to ostatnie zasadniczo było cechą muzyki Amfiona), a przede wszystkim podziemne bóstwa i zamieszkujące tam mitologiczne bestie. Zejście do Hadesu w poszukiwaniu Eurydyki jest drugim najbardziej produktywnym wątkiem orfejskim, którego wariantem jest topos „powtórzyć gest Orfeusza”. Jego popularność wynika z istoty mitologicznej historii symbolizującej wielką miłość, determinację i odwagę. W staropolskiej poezji podkreślano tragizm sytuacji Orfeusza: gotowości podjęcia każdego działania, które mogłoby przywrócić życie bliskiej osobie, nieodłącznie towarzyszący świadomość nieskuteczności przedsięwzięcia:

Ale byś dobrze, wzięwszy lutnię Orfeowę,
Wstąpił w łódź Charonową
I nawiedził podziemne niewesołe kraje,
Gdzie słońce swych promieni nigdy nie podaje,
Nie zyszczesz dusze, która dotkła raz napoju
Niepamiętnego źródłu.

(J. KOCHANOWSKI: *Pieśń II*, 6, w. 13–18)

Poruszający przykład realizacji toposu, stanowiący zarazem nieczęsty przypadek podporządkowania mu całego utworu, zawierają poświęcone synowi Stefanowi *Periody* Wacława Potockiego. Poeta-ojciec odtwarza etapy wędrówki Orfeusza (uciszenie Cerbera, przeprawa z Charonem) oraz szczegóły topograficzne, jednak nie w celu renarracji, lecz projekcji nowej wyprawy („Powiedz, którądy, Orfeuszu, droga”; *Period pierwszy*, w. 9). Jego determinacja jest większa niż u mitycznego poprzednika, poeta woli bowiem pozostać w Hadesie niż wrócić samemu na ziemię. Pozostanie w zaświatach (eufemistyczne określenie pragnienia śmierci) wydawało się zapewne Potockiemu obrazem sugestywnym, skoro powtórzył go w innym funeralnym wierszu, tym razem poświęconym córce, łącząc ze wspomnieniem zmarłego jej wcześniej brata:

Czyliś jako Orfeus żony Eurydyki,
W żałosne brzęcząc struny, do inszego świata

Poszła, ach, poszła szukać rodzonego brata,
I znalazszy, coś się z nim nazad wrócić miała,
I samaś tam, niestetyż, i sama została!

(*Smutne zabawy* 3. *Tren do tejsze* [Zofijej], w. 22–26)

Notabene to jedyny znany mi przykład, kiedy gest Orfeusza powtarza kobieta; natomiast deklaracja pozostania ze zmarłym bądź nawet zastąpienia go pojawia się także w innych staropolskich tekstach, np. w dedykowanej młodszemu bratu Sewerynowi *Pamiętce*... Wespazjana Kochowskiego.

Motyw zejścia do podziemi jest jednak atrakcyjny nie tylko ze względu na wagę spraw, które symbolizuje, ale i obecność akcentów awanturniczo-przygodowych: wizytę w Hadesie (i powrót z niego) można wszak potraktować jako nie lada wyczyn — w kontekście żartobliwym gest Orfeusza powtarza, okradając w nocy spiżarnię, parobek: „Orfeus drugi, uśpił bo Cerbera” (K. Miaskowski, *Sotek*), oraz podżupek, który dla zysku zjeżdża w podziemiu, tak jak kiedyś „Eneas dla rodzica, Orfeus dla żony” (W. Kochowski, *Podżupkowi*). W tym wypadku wykorzystanie mitu ma charakter wybiórczy: eliminacji ulegają składniki w danym kontekście nieprzydatne, czyli wątek miłości i poświęcenia.

Toposy orfejskie funkcjonują w obrębie *loci communes* o podobnej strukturze. Topos „dorównać Orfeuszowi” pozostaje najpopularniejszym spośród grupy toposów o strukturze: „dorównać bogu/herosowi” (Hektorowi, Achillesowi *etc.*), wykorzystywanych najczęściej w celach laudacyjnych. „Powtórzyć gest Orfeusza” ma swoje analogiczne odpowiedniki w toposach typu: „powtórzyć działanie boga/herosa” (czy-niem tym może być np. stawianie słupów — *vide* Herkules). Obydwa schematy topiczne włączyć można z kolei do typu miejsc wspólnych, które opierają się na zestawieniu człowieka z bogiem: „być jak bóg”, „postępować jak bóg”, „wyglądać jak bóg”. Ostatni z wymienionych przykładów, w wariacji „być piękniejszą od bogini”, jest częścią *laudatio pulchritudinis*, toteż często występuje w ramach topiki miłosnej. Topiki, która również obfituje w mitologiczne *loci communes*, budowane najczęściej wokół postaci Wenus i Kupidyna⁵⁴. Analogie pomiędzy toposami, ich wzajemne uzupełnianie się, wariantowość, zgrupowanie wokół tematu są cechami zjawiska jako takiego, bo też toposy mitologiczne nie istnieją w izolacji od całościowo pojętej topiki staropolskiej.

⁵⁴ Dla przykładu można wymienić takie toposy jak: strzały Kupidyna, rany miłosne, Kupidyn mieszkający w oczach dziewczyny *etc.* Por. M. HANUSIEWICZ: *Pieć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*. Warszawa 2004 oraz wcześniejszy rozdział niniejszej książki: *Słodki i okrutny. Wizerunek Kupidyna w poezji staropolskiej*.

Na koniec wypada powrócić jeszcze do użytego w tytule rozprawy określenia „topika mitologiczna”, które może przecież wzbudzać zastrzeżenia jako przykład kolejnego niepotrzebnego mnożenia terminologicznych bytów. Uzasadnienia można oczywiście szukać w praktyce językowej, w literaturze przedmiotu funkcjonują bowiem odnoszące się doń przymiotniki kwalifikujące toposy według tematu: np. topika akwaticzna, oniryczna, aretologiczna, ale także według pochodzenia: antyczna, czy nawet przynależności czasowej: staropolska. Nie chodzi jednak o proste zaszeregowanie *loci communes* ze względu na ich proveniencję, lecz odpowiedź na pytanie o sens wyróżnienia takiej grupy. Dlaczego zatem nie pozostać przy tradycyjnie używanych terminach: wątek/motyw mitologiczny? Po pierwsze, mitologizm w wybranych przykładach spełnia wszystkie funkcje toposu, a więc rezygnacja z przyznania mu tego statusu zawęziłaby jego znaczenie w danym kontekście oraz (w perspektywie porównawczej) w zespole tekstów. Po drugie, odrzucenie toposów mitologicznych zubożyłoby także całościowy obraz miejsc wspólnych w literaturze staropolskiej. Analizowane przykłady dowodzą, że topos mitologiczny ma bardziej złożony charakter niż po prostu topos, u jego podstaw nie leży bowiem wyłącznie prawda ogólna lub tekst literacki, lecz opowieść mityczna. Mity, będące dla staropolskich poetów przede wszystkim częścią antycznej tradycji literackiej, były jednak pierwotnie wyrazem starożytnej religii. Każdy mitologizm jest zatem obciążony dodatkowym sensem, wynikającym z symbolicznego charakteru zdarzenia lub postaci albo z późniejszej tradycji interpretacyjnej. Sens ten może być głęboko ukryty — tym głębiej, im bardziej skonwencjonalizowana jest forma nawiązania mitologicznego — i w różnym stopniu przez odbiorcę aktualizowany, ale nigdy całkowicie nie zanika. Pojęcie „toposu mitologicznego” nie stoi również w zasadniczej sprzeczności z klasyczną retoryką, która traktuje topikę jako „skład argumentów”, zbiór pozostający do dyspozycji mówcy. W przywoływanych utworach miejsca wspólne zostają wypełnione przy użyciu materiału mitologicznego, schemat zatem (charakterystyczna dla toposu półgotowa forma) pozostaje ten sam, zmienia się natomiast temat jednostkowej realizacji. W zakończeniu *Retoryki opisowej* Jerzy Ziomek podaje znamieny przykład mitu o Pandorze, który „toposem się staje, czy raczej służy za materiał dla toposu, gdy pewna jego część zostanie użyta jako argument [...]”⁵⁵. Stwierdzenie to odnieść można oczywiście również do innych mitów, pamiętając, że w poezji pojęcie toposu jest szersze niż w retoryce, a jego związek z dowodzeniem ulega osłabieniu.

⁵⁵ J. ZIOMEK: *Retoryka opisowa...*, s. 303.

Włączenie toposów mitologicznych w krąg zainteresowań badawczych daje więc z jednej strony możliwość wglądu w praktykę warsztatową staropolskich twórców, z drugiej zaś — przynosi częściową odpowiedź na pytanie o specyfikę mitologii antycznej jako tworzywa literackiego⁵⁶.

⁵⁶ O definiowaniu mitologii jako tworzywa literackiego zob. E. SARNOWSKA-TEMERIUŚ: *W kręgu badań tematologicznych*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. MARKIEWICZ, J. SŁAWIŃSKI. Kraków 1976, s. 170.

Szyfr, kod i konwencja Staropolskie sposoby „mówienia mitologią”

Użyte w tytule artykułu pojęcia wymagają terminologicznego określenia. O ile trzecie z nich funkcjonuje w dyskursie literaturoznawczym, o tyle dwa pierwsze mają po części znaczenie metaforyczne. Mówiąc o „szyfrze” czy też „szyfrowaniu” w odniesieniu do tekstu literackiego, nie mam na myśli znanych historykom literatury dawnej przypadków rzeczywistych prób ukrycia przed niepowołanym czytelnikiem określonych informacji¹, lecz taki sposób konstruowania artystycznej wypowiedzi, który zakłada istnienie dodatkowego sensu pod warstwą znaczeń dosłownych². Wydobycie ukrytych znaczeń, czyli „deszyfracja” komunikatu, umożliwia jego głębsze zrozumienie, ale — co właściwe jest tylko dla literackich „szyfrów” i stanowi różnicę w stosunku do słownikowej definicji tego wyrazu — nieumiejętność „rozszyfrowania” tekstu, świadome pominięcie warstwy sensu naddanego (ukrytego) czy wreszcie niedostrzeżenie tego, że tekst jest w jakikolwiek sposób „zaszyfrowany”, nie dezawuuje odbioru jako takiego, nie odbiera czytelnikowi estetycznej satysfakcji z lektury i nie przesądza o zasadniczym niezrozumieniu utworu, przynajmniej w wymiarze dosłownym. Spostrzeżenie to potwierdza praktyka, istnieją wszak dzieła, które mimo wielowiekowego istnienia w świadomości czytelników, a także innych twórców, swe dodatkowe sensory odkryły całkiem niedawno. O kilku przykładach będzie mowa w dalszej części rozdziału.

¹ Do tego celu używano zazwyczaj klasycznych i nieskomplikowanych sposobów szyfrowania, np. szyfru podstawieniowego. Zob. artykuł Iwony Maciejewskiej, *Szyfr w świecie miłostnego wyznania: uwarunkowania i funkcje (w dawnym liście i dzienniku)*. „Napis” 2011, ser. XVII, s. 83–96.

² W literaturze przedmiotu określenie „szyfr” występuje rzadko i na ogół nie towarzyszy mu refleksja terminologiczna. Zob. np. S. STERNA-WACHOWIAK: *Szyfr i konwencja. O językach i gatunkach poezji XX wieku (eseje i szkice)*. Poznań 1986.

Inaczej jest w przypadku „kodu”. W najszerszym znaczeniu wyraz ten oznacza „system umownych sygnałów, znaków [...] używany do przekazywania informacji”³ i odnosi się do różnych form komunikacji społecznej, od pisma począwszy, a na mowie ciała i ubiorze skończywszy⁴. W językoznawstwie i strukturalistycznej teorii literatury kod, jako jeden z elementów Jakobsonowskiego schematu komunikacji literackiej, oznacza język, a zatem materiał, z którego zostaje zbudowany komunikat. Natomiast w najwęższym znaczeniu pojęcie to bywa używane (bo z pewnością nie ma statusu terminu teoretycznoliterackiego) na określenie jednego z czynników uporządkowania naddanego, wykorzystującego znaki i symbole kulturowe, a przez to kreującego dodatkową płaszczyznę porozumienia między nadawcą i odbiorcą. Ponieważ jest to pojęcie podrzędne w stosunku do języka-kodu, najczęściej opatruje się je przymiotnikami precyzującym zakres odnośnego pola semantycznego (np. kulturowy, erudycyjny, mitologiczny). Rozpoznanie rodzaju i zrozumienie znaczenia takiego kodu jest warunkiem poprawnego odczytania tekstu. Użycie kodu niezrozumiałego miałooby się z celem, ponieważ ma on dowieść możliwości i kunsztu poety; przynajmniej takie wnioski można sformułować na podstawie lektury dzieł staropolskich. Czytelnik nie powinien zatem mieć problemu z określeniem charakteru kodu, choć nie musi rozumieć wszystkich elementów nań się składających (np. aluzji literackich czy kryptocytatów). Istotne i zakłócające odbiór tekstu trudności w jego rozpoznaniu pojawiają się na ogół z przyczyn zewnętrznych, tj. oddalenia uczestników literackiej komunikacji: przestrzennego (rodzącego różnice kulturowe) bądź czasowego, dlatego czytając staropolskie teksty natrafiamy na problemy, których nie znali ówczesi czytelnicy, bez trudu na przykład odczytujący swoisty kod paremiologiczny w *Krótkiej rozprawie*. Zdarza się, że „winny” tej sytuacji jest sam autor, który, chcąc wzbogacić utwór o mitologizmy lub inne symbole kulturowe, sięga po wątki i postaci mało znane, a przy tym jeszcze popełnia błędy.

Pojęcie konwencji nie wymaga szczegółowych wyjaśnień⁵, zresztą w niniejszych rozważaniach ma ono charakter jedynie pomocniczy, jako

³ Kod [hasło]. W: *Słownik języka polskiego*. T. 1. Red. M. SZYMCAK. Warszawa 1978.

⁴ Zob. np. P. LUNDE: *Tajemnice szyfrów: znaki, symbole, kody, kryptogramy*. Przeł. G. FIK, E. KLESZCZ. Warszawa 2009. Opracowanie ma charakter popularny, ale wyraziście pokazuje spektrum zjawisk określanых mianem „kodu” (nb. tytuł nie do końca oddaje treść książki i ma raczej charakter marketingowy; „szyfr” jest prawdopodobnie hasłem bardziej chwytliwym niż „kod”).

⁵ Zob. np. definicję konwencji w specjalistycznym słowniku: „utrwalony w praktyce lit. zespół norm określających charakter poszczególnych składników utworu, a także sposób ich zorganizowania w większe całości”; A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA: *Konwencja* [hasło]. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1988.

że to, co konwencjonalne, a zatem oczekiwane, stoi na drugim biegunie tego, co ukryte. Często jednak trudno wyznaczyć wyraźną granicę między twórczym zastosowaniem a powielaniem schematów, dostrzec moment, w którym oryginalny (w zamierzeniu twórcy), erudycyjny kod przekształca się w powszechnie stosowaną konwencję. Warto jednak przyjrzeć się z tej perspektywy wybranym (bo wykorzystującym jedynie tradycję mitologiczną) sposobom „kodowania” i „szyfrowania” znaczeń w tekstach dawnych, a także roli odbiorcy w procesie — nazwijmy to analogicznie — „odkodowywania” i „deszyfrowania” tych mniej lub bardziej ukrytych znaczeń.

Mitologia konstituuje jeden z najstarszych poetyckich „szyfrów”. Mowa oczywiście o alegorycznej warstwie mitów greckich, zawartej jakoby w najstarszych poetyckich przekazach, od Homera i Hezjoda począwszy. Użycie modulanta „jakoby” sygnalizuje kwestię intencjonalności tego sposobu „szyfrowania”, wywołuje pytanie, czy alegoreza — jedna z najbardziej brzemiennych dla historii literatury i kultury europejskiej metod interpretacyjnych — była rzeczywistym odnajdywaniem znaczeń, których istnienie zostało założone przez autorów, czy raczej tych znaczeń imputowaniem⁶. Zwolennicy tej koncepcji, począwszy od jej prekursorów stoików, dowodzili, iż wielcy epicy oraz ich następcy musieli mieć nadrzędny cel w opisywaniu pozornie błahych historyjek z udziałem bogów i herosów, dzięki nim bowiem zawarli w swoich dziełach fundamentalne prawdy o naturze ludzkiej oraz funkcjonowaniu świata. W czasach nowożytnych pogląd ten został utrzymany jako potwierdzenie mądrości starożytnych poetów, którzy — choć tworzyli w mroku pogaństwa — zawarli w swoich dziełach przekaz ważny także dla późniejszych czytelników, w tym i chrześcijan. Mówi o tym znamieny fragment z przedmowy Waleriana Otwinowskiego do autorskiego przekładu *Metamorfóz* Owidiusza:

[...] myliłby się ten bardzo, który by te przemiany w tych księgach wystawione, baśniami płonnymi być rozumiał i w nich nic do prawdy podobnego nie znajdował [...]. Dobry to był starożytnych mędrców przemysł: którzy zapobiegając temu, aby

⁶ Pomijam kwestie związane z genezą, historią i istotą alegorezy jako metody interpretacji mitów, ponieważ zagadnienie to posiada bogatą literaturę przedmiotu. Zob. E. SARNOWSKA-TEMERIUŚ: *Świat mitów i świat znaczeń*. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności. Wrocław 1969, s. 122—166; J. ABRAMOWSKA: *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. BUJNICKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1977, s. 123—148; *Alegoria*. Red. J. ABRAMOWSKA. Gdańsk 2003 (wybór tekstów publikowanych w latach siedemdziesiątych głównie na łamach „Pamiętnika Literackiego”, m.in. Dorothy L. Sayers, Mortona W. Bloomfielda, Paula de Mana, Rosemond Tuve).

mądrość ta, w której się oni kochali i wielce sobie poważali, między podłym i pospolitym gminem nie staniała i nie spowszedniała, w te ją niedościgłych fabuł obwijali zasłony, aby tym się tylko poznać dała dowcipom, które by dla niej ćwiczenia, prace, pilności nie żałowały⁷.

W średniowieczu, w czasach największej popularności alegorezy, kwestia intencji autorskiej nie jest oczywiście najważniejsza i nie stanowi głównego tematu rozważań; najistotniejsze jest to, co można poprzez alegorię odczytać. Niemniej ważne jest również, że metoda interpretacji moralnej usprawiedliwia i sankcjonuje obecność podejrzanej (poprzez związek z religią starożytną i mnogość wątków nieobyczajnych) mitologii antycznej w sferze kultury i literatury. Alegoreza jest narzędziem interpretowania przeszłości⁸, a zarazem sposobem ocalenia tych jej składników, które stoją w sprzeczności ze światopoglądem chrześcijańskim⁹. Przekonanie, jakiemu dał wyraz Otwinowski w cytowanej przedmowie, było powszechnie podzielane, co więcej, próbowano dowieść, że starożytni autorzy celowo ukryli pod warstwą opowieści mitologicznych idee i motywy chrześcijańskie, czego przykładem interpretacja twórczości Wergiliusza, autora szczególnie uprzywilejowanego, a w średniowieczu uznanego niemalże za proroka¹⁰.

Nawet jeśli chcielibyśmy dziś zrewidować ten sposób rozumienia mitologii czy — mówiąc ściślej — rozumienia tekstów zawierających motywy mitologiczne oraz orzec, iż były to interpretacje ewidentnie sprzeczne z przekazem zawartym w utworze antycznym, ahistoryczne i ideologiczne, polegające na doszukiwaniu się ukrytego sensu tam, gdzie go nie ma, wyjaśnianie „szyfru”, który nie istnieje, to i tak nie zaprzeczymy istnienia alegorezy i jej wpływu na praktykę literacką. Musimy zatem przenieść uwagę z autora (starożytnego) na odbior-

⁷ PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Księgi Metamorphoseon, to jest Przemian*. Przeł. W. OTWINOWSKI. Kraków 1638, k. 3—4v. Por. M. WICHOWA: „Przeobrażenia” Jakuba Żebrowskiego i „Przemiany” Waleriana Otwinowskiego. Dwa staropolskie przekłady metamorfoz Owidiusza. Łódź 1990, s. 8—17.

⁸ Zob. D.L. SAYERS: *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*. Przeł. P. GRAFF. W: *Alegoria...*, s. 25.

⁹ Alegoreza — obok euhemeryzmu i astrologii — była sposobem na przetrwanie mitologii antycznej w średniowiecznej kulturze chrześcijańskiej; zob. J. SEZNEC: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton 1972.

¹⁰ Wyjątkową pozycję w czasach nowożytnych Wergiliusz zawdzięczał eklodzie IV tzw. mesjanistycznej. Dowodzone, że również w *Eneidzie* antyczny poeta ukrył za pomocą alegorii elementy etyki chrześcijańskiej. Zob. J. ABRAMOWSKA: „Eneida” czytana przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3, s. 3—38.

cę, a właściwie na odbiorców, których w tym przypadku jest kilku: interpretator-alegorysta — korzystający z tradycji literackiej i kulturowej poeta — czytelnik; a następnie zapytać o konsekwencje już nie tyle zabiegu ukrywania sensu (bo, jak powiedzieliśmy, nie sposób dociec intencji Wergiliusza czy Homera), ale samego procesu deszyfracji.

Dotyczące mitologii alegorie można generalnie podzielić na dwie grupy. Pierwszą z nich charakteryzuje intencja szukania w mitach wymiaru uniwersalnego. W myśl tak rozumianej interpretacji moralnej przedstawione w mitach wydarzenia zawierają modele zachowań oraz postaw. I tak przykładowo sąd Parysa symbolizuje wybór między różnymi drogami życiowymi, deszcz złota spadający na Danae to wyraz powszechnego przekonania, że kobiety można przekupić, powrót z licznymi przygodami Ulissesa spod Troi jest alegorią życia ludzkiego, mit o Cererze i Persefonie wyjaśnia następstwo pór roku, mity kosmogoniczne — powstanie świata i porządek natury *etc., etc.*; natomiast wybrane postacie mitologiczne zostają sprowadzone do roli znaków określonych postaw, np. Penelopa jest wzorem wierności, Ulisses — mądrości i dzielności, Herkules — siły, Wenus i Kupidyn — miłości, Parys — lekkomyślności. Nietrudno zauważyć, że rozbita zostaje przy tym struktura mitu, który w swej prymarnej naturze jest opowieścią; mechanizm alegorezy polega bowiem na defabularyzacji, czyli dekonstrukcji i unieruchomieniu zdarzeń fabularnych, wydobyciu odpowiednich składników mitu i nadaniu im nowych znaczeń¹¹. Wiele z tych produktów alegorezy okazało się atrakcyjniejszymi niż ich znaczenia pierwotne i weszło na stałe do świadomości kulturowej w naszym kręgu cywilizacyjnym; są one tak silnie zakorzenione (także, a może przede wszystkim dzięki dydaktyce szkolnej), że możemy sobie nawet nie uświadamiać, iż nadal czytamy mity poprzez doświadczenie interpretacji alegorycznej. Nie sposób wyobrazić sobie lektury (fachowej, ale i naiwnej, jeśli towarzyszy jej jakakolwiek refleksja), która w zetknięciu z tekstem wykorzystującym motyw mitologiczny nie zakładałaby, przynajmniej na wstępnym etapie interpretacji, jej odczytania z uwzględnieniem towarzyszących danemu wątkowi konotacji alegorycznych — dotyczy to utworów z różnych epok, w tym współczesnych¹². Możliwości alegorycznego wykorzystania postaci i wątków mitologicznych obficie wykorzystują także twórcy staropolscy, co przejawia się zarówno w naj-

¹¹ Zob. J. KUŁTUNIAKOWA [ABRAMOWSKA]: *Od mitu do moralitetu*. W: *Wrocławskie spotkania teatralne*. Red. W. ROSZKOWSKA. Wrocław 1967, s. 7–25.

¹² Do takich wniosków skłania lektura opracowań ukazujących w syntetyczny sposób zjawisko funkcjonowania mitologii antycznej w tradycji literackiej. Zob. S. STABRYŁA: *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*. Kraków 1983; *Mit — człowiek — literatura*. Red. S. STABRYŁA. Warszawa 1992.

prostszy sposób, tzn. przez użycie wyrażen mitologicznych o znaczeniu przenośnym (np. „a gdy go Wenera / Ruszy”, „Chłop kradnie, pan rozdaje, szlachtę Wenus ludzi”¹³), jak i poprzez konstrukcję utworów w całości opartych na alegoryzowanym motywie, np. sądzie Parysa lub motywie Herkulesa na rozdrożu; przykładem barokowa *Tragedia o polskim Scylurusi* Jana Jurkowskiego, w której sprawca wojny trojańskiej, wymieniony wśród postaci dramatu jako „Parys albo Zbyteczniki”, jest jednym z trzech głównych bohaterów sprowadzonych w utworze do roli znaków wyjętych z pierwotnego mitycznego kontekstu i stanowiących typ określonych cech moralnych i stanowych¹⁴. Charakter alegoryczny mogą mieć postacie działające utworu, jak to ma miejsce np. w *Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego* Mikołaja Reja, gdzie Minerwa i Diana są bohaterkami świata przedstawionego napotkanymi przez Młodzieńca, a jednocześnie uosabiają godne naśladowania wzorce i cnoty. Przykład ten pokazuje, że nawet pisarz, który nie stronił od deprecjonujących wypowiedzi na temat antycznej mitologii, widział jej przydatność w wymiarze alegorycznym¹⁵. Metodę wykorzystywano też w krótkich utworach poetyckich, np. w licznych charakterystykach Kupidyna uwzględniających przypisywane mu przez interpretatorów cechy. Oto fragment jednego z takich alegorycznych wizerunków: *Opisanie Miłości* Wespazjana Kochowskiego:

Czyj to chłopiec? Wenery. Czem z sajdakiem chodzi?
Bo z niego mniej ostrożnym często ludziom szkodzi.
[...]
Czemu dzieckiem? Bo młodzi idą za nim chutniej.
Czem skrzydłato? Bo lotnym niestatek go czyni.
[...]
Czemu ślepo? Oczu go rozkoszy zbawiły.
Czemu chudo? Zbytnie go czucia wysuszyły¹⁶.

Przykłady tego rodzaju można mnożyć, niewątpliwie łatwiej byłoby wskazać te mitologizmy, które zostały wyzyskane bez intencji

¹³ Przykłady pochodzą ze zbioru *Fraszki* Wacława Potockiego: 405. *Nazbyt łaski* oraz 508. *Holofernes z Lotem*; W. POTOCKI: *Dzieła*. T. 1: *Transakcja wojny chocimskiej i inne utwory z lat 1669—1680*. Oprac. L. KUKULSKI. Wstęp B. OTWINOWSKA. Warszawa 1987, s. 360 i 410.

¹⁴ Zob. B. PFEIFFER: *Alegoria między pochwałą i naganą. Twórczość Jana Jurkowskiego (1580—1635)*. Wrocław 1995, s. 37.

¹⁵ Szerzej na ten temat piszę w rozdziale zamieszczonym w pierwszej części książki: *Rej i mitologia*.

¹⁶ W. KOCHOWSKI: *Opisanie miłości*. W: TEGOŻ: *Utwory poetyckie. Wybór*. Oprac. M. EUSTACHIEWICZ. Wrocław 1991, s. 234.

adaptowania ich alegorycznego znaczenia, niż te, które taki sens zawierają. Zjawisko, z jakim mamy tu do czynienia, to zatem swoiste odwrócenie sytuacji: ukryte stało się jawnym, sens alegoryczny stał się powszechniejszy, częściej stosowany i bardziej zrozumiały niż hipotetyczny sens pierwotny (choć to w odniesieniu do mitów określenie dość ryzykowne), nie mówiąc już o znaczeniu literalnym¹⁷. Oczywiście tak powszechne wykorzystanie alegorezy nieuchronnie prowadzi do trywializacji zarówno znaczeń, jak i samych środków artystycznego wyrazu, w związku z czym wiele mitologizmów wchodzi do repertuaru stałych, powtarzalnych, konwencjonalnych formuł, wykorzystywanych np. w poezji miłosnej czy okolicznościowej. Nawiasem mówiąc, to właśnie zjawisko zaważyło na w dużej mierze niesprawiedliwych ocenach barokowej poezji „mitologicznej”, jakie formułowali filologowie z XIX i początków XX wieku.

Nieco inaczej sytuacja wygląda w przypadku alegorezy, która jest wyrazem tendencji ideologicznych, czyli chęci przystosowania idei zawartych w literaturze antycznej, w tym mitologii, do światopoglądu chrześcijańskiego. Przedstawienia Kupidyna jako symbolu miłości do Boga czy Orfeusza jako Chrystusa mogą budzić nasz sprzeciw jako ahistoryczne i jawnie sprzeczne z wolą autorską; są to niewątpliwie alegorie „narzucone”, „niezamierzone”, czy nawet „naciągane”¹⁸. W przeciwieństwie do wcześniej przedstawionych o tych możemy powiedzieć, że się zdezaktualizowały i mają wyłącznie wartość historyczną. Ale ta właśnie wartość pozostaje nieoceniona dla zrozumienia niektórych odwołań mitologicznych w literaturze i sztuce. Jerzy Banach, autor bogato udokumentowanej monografii motywu herkulejskiego w dawnej sztuce polskiej¹⁹, rozpoczyna swoją książkę od opisu niezwykle dla współczesnego zwiedzającego wystroju kościoła Bernardynów w Leżajsku, gdzie pośrodku słynnego prospektu organowego w nawie głównej, w otoczeniu wizerunków świętych, błogo-

¹⁷ Rosemond Tuve zwraca uwagę na to, że na tle sugestywnych i przekonujących alegorycznych interpretacji mitów próba odczytania literalnego jawi się jako działanie mało atrakcyjne i nużące; R. TUVE: *Allegorical Imaginery. Some Medieval Books and Their Posterity*. Princeton 1966, s. 224–225.

¹⁸ Epitety te zostały zaczerpnięte z następujących prac: TAŻ: *Alegoria narzucona*. Przeł. R. ZIMAND. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4, s. 177–190; M.W. BLOOMFIELD: *Alegoria jako interpretacja*. Przeł. Z. ŁAPIŃSKI. W: *Alegoria...*, s. 62; J. ABRAMOWSKA: *Alegoria i alegoreza w dawnej kulturze literackiej*, s. 127. Wymienione określenia pojawiają się w różnych kontekstach i w odniesieniu do różnych zjawisk (nie tylko tradycji mitologicznej), ale zawsze dotyczą takiego typu alegorii, które z naszej perspektywy uważamy za sprzeczne z intencjami autorskimi.

¹⁹ J. BANACH: *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*. Warszawa 1984.

sławionych i duchownych, wyeksponowana została ogromna postać Herkulesa walczącego z hydrą. Obecność w kościele posągu reprezentującego mitologię pogańską komentowana była w dawniejszych badaniach historycznych jako „wątek pogański we wnętrzu kościoła” lub w najlepszym razie — „dowód znajomości kultury antycznej w Polsce”²⁰. Tymczasem w XVII wieku bynajmniej nie szokowała ona wiernych, bowiem Herkules był już wówczas znakiem kulturowym kompletnie udomowionym, zasymilowanym, polskim i katolickim. Taki wniosek można wyciągnąć jednak dopiero na podstawie studiów historii interpretacji tej postaci, która niewiele przypomina znanego z mitów syna Zeusa, kochanka Dejaniry. Z antycznego wizerunku wybrane zostają cechy, które następnie stają się istotą wyrażanych przezeń alegorii: nadludzka siła, zdolności przywódcze, umiejętność dokonywania rzeczy niemożliwych. W średniowieczu i epokach następnych Herkules staje się m.in. symbolem idealnego mówcy, alegorią konkretnych europejskich władców, a także samego Chrystusa. Ta ostatnia funkcja herosa zostaje w literaturze usankcjonowana utworem Pierra Ronsarda *Hercule chretien*, opartym na zestawieniu analogicznych dokonań pogromcy hydry i Chrystusa; utwór uzyskuje akceptację kościoła katolickiego, czego potwierdzenie znajdziemy w pismach Antoniego Possevina²¹. Dlatego też Jan Andrzej Morsztyn może w wierszu *Słup biczowania* porównać dwa (wydawałoby się: nieporównywalne) czyny: Herkulesa, który stawia po obu stronach Cieśniny Gibraltarskiej słupy z napisem *Nec plus ultra*, stanowiące symbol kresu świata starożytnego czy szerzej — kresu ludzkich możliwości, i Chrystusa, który przewyższa to dokonanie stawiając swój słup, czyli krzyż jako symbol męki i poświęcenia²². W innym tekście poeta, już prawie na wzór francuskiego poprzednika, przedstawia Chrystusa jako nowe, doskonalsze wcielenie²³ antycznego bohatera:

Gdy było trzeba, po tak długiej nocy
Herkules nowy przybył ku pomocy:
Ten dwóch udusił węzów choć w powiciu,
Szatana i śmierć, nieprzyjazną życiu

²⁰ Tamże, s. 144.

²¹ Zob. tamże, s. 75.

²² Zob. J.A. MORSZTYN: *Słup biczowania*. W: TEGOŻ: *Utwory zebrane*. Oprac. L. KUKULSKI. Warszawa 1971, s. 215—217.

²³ Opatrywanie imienia postaci mitologicznej epitetem „nowy”, „nasz” czy „dzisiejszy” było częstą praktyką w literaturze staropolskiej (począwszy od Reja) i oznaczało przeniesienie cech antycznego bohatera na osobę współczesną poecie; można w tych zabiegach upatrywać załączków techniki prefiguracyjnej; zob. M. WALIŃSKA: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*. Katowice 2003, s. 56—62.

[...]

— i dalej wymienia „prace Chrystusa”, wraz z ostatnią:
A to trzynasta, jego własna praca,
Że nam królestwo zgubione przywraca²⁴.

Nieznajomość kontekstu europejskiej historii alegorezy Herkulesa mogłaby prowadzić do błędnych hipotez interpretacyjnych, potraktowania zestawienia postaci mitologicznej i historycznej jako przykładu śmiałego czy wręcz bluźnierczego konceptystycznego przekraczania granicy między *sacrum* i *profanum*. Podobnie bez wiedzy o alegorycznym znaczeniu postaci Kupidyna, pod którego imieniem kryje się dwóch bożków („jeden niebieski, a drugi pospolity”²⁵ — pierwszy z nich symbolizuje miłość do Boga, drugi grzeszną namiętność cielesną) nieczytelna staje się wykorzystywana w literaturze baroku postać Amora Bożego, a także postaci o niejednoznacznym statusie, czego przykładem Dziewosław w *Roksolankach*.

Podane przykłady alegorii narzuconych, w przeciwieństwie do przedstawionych wcześniej i niosących znaczenia ponadczasowe, mają zasięg ograniczony do epoki staropolskiej, ale ich uwzględnienie jest konieczne w toku interpretacji tekstów kultury. Istnieją bowiem dzieła literackie i dzieła sztuki, których zrozumienie wymaga nie tyle wiedzy o „szyfrze” (bo zakładamy, że nie istniał on w intencji autorskiej), lecz o metodzie i naturze „deszyfracji”.

Jest jeszcze jedna kwestia, której nie można pominąć, omawiając alegorię i alegorezę w kontekście metod ukrywania i znajdowania ukrytego sensu w literaturze. Z perspektywy staropolskiej praktyki literackiej „szyfrowanie” za pomocą alegorii ma charakter zewnętrzny, tzn. nie jest autorskim pomysłem poety, lecz jedynie potencją, którą wykorzystuje (bądź nie); to nie autor nadaje te dodatkowe znaczenia mitologizmom, lecz przejmuje je z dobrodziejstwem inwentarza²⁶. Od twórcy zależy, czy umieści mitologizm w takim kontekście, aby jego sens alegoryczny został zaktualizowany w procesie odbioru, czy też uwypukli sensy dosłowne albo będące pochodną innych metod interpretacyjnych (np. euhemeryzmu lub astrologii). Alegoryczne zaplecze mitów daje pocie pewne możliwości, lecz nie determinuje form i sposobów wykorzystania samych mitologizmów. Mogą one zostać użyte

²⁴ J.A. MORSZTYN: *Na toż [Boże narodzenie]*. W: TEGOŻ: *Utwory zebrane...*, s. 213.

²⁵ M.K. SARBIEWSKI: *Dii gentium. Bogowie pogan*. Przeł. i wstęp K. STAWECKA. Oprac. K. STAWECKA, S. SKIMINA. Wrocław 1972, s. 157.

²⁶ Oczywiście nie oznacza to, że nie powstawały autorskie utwory alegoryczne, ale ich twórcy także wykorzystywali już gotowe znaki, w tym mitologizmy, wraz z nadpisanym, alegorycznym znaczeniem.

konwencjonalnie bądź posłużyć jako budulec poetyckiego kodu, wzbogacając tekst o nowe znaczenia i odniesienia kontekstowe, czy wreszcie być podstawą indywidualnego „szyfru”. Jak zatem wygląda „kodowanie” i „szyfrowanie”, tym razem rozumiane jako wyraz samodzielnych decyzji artystycznych twórców?

Pojawienie się tego typu przekazu poetyckiego, który nazywamy „szyfrem”, uwarunkowane jest intencją ukrycia w tekście określonych informacji z jednoczesnym przekazaniem czytelnikowi mniej lub bardziej pomocnych wskazówek służących rozwiązaniu zagadki. Dlaczego zatem piszący „szyfruje” przekaz? Aby przemycić informację, której nie chce podawać wprost, na przykład ze względów obyczajowych; ponieważ zamierza zawrzeć „pod powierzchnią rzeczy” dodatkowe przesłanie niekoniecznie współgrające z literalną wymową utworu; bo pragnie zaproponować czytelnikowi rodzaj gry literackiej. Dwa najciekawsze z odnotowanych w literaturze przedmiotu ostatnich lat przykłady „szyfrowania” informacji z wykorzystaniem mitologii pochodzą ze staropolskiej poezji bukolicznej²⁷. W swej *Roczyźnie* (z *Sielanek nowych ruskich*) Bartłomiej Zimorowic przedstawia moment śmierci brata, Szymona, od której mija właśnie osiemnaście lat. Symich, bo taki jest poetycki pseudonim autora *Roksolanek*, umiera nagle, rażony strzałą Kupidyna, która okazuje się śmiertelna; zaskoczony tym faktem jest również sam bożek, nieświadomy, iż podczas wcześniejszego spotkania z Kłoto-Lachezis-Śmiercią doszło do zamiany kołczanów. Analiza sposobu obrazowania oraz wyzyskania mitologicznych wątków i postaci, z ich typowymi atrybutami, cechami i modelami zachowań, prowadzi do wniosku — jak przekonująco dowodzi Paweł Stępień²⁸ — że Zimorowica, zmarłego niedługo po napisaniu idyllicznego epitalamium na wesele Bartłomieja z Katarzyną Duchnicówną, zabiła choroba weneryczna. Z pewnością nie była to śmierć godna bohaterskich wierszy, dlatego autor *Sielanek nowych ruskich* wołał tę informację ukryć pod fabułą przypominającą mitologiczny apokryf.

²⁷ Alegoryczność (rozumiana jako możliwość ubrania w kostium pasterski autentycznych postaci i wydarzeń) od czasów Wergiliusza jest jedną z cech definicyjnych bukoliki, co być może stanowiło dodatkową zachętę dla sielankopisarzy do wprowadzenia dodatkowych, ukrytych informacji.

²⁸ P. STĘPIEŃ: *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*. Warszawa 1996, s. 80–84. Szerzej na ten temat piszę w rozdziale: *Słodki i okrutny. Wizerunek Kupidyna w poezji staropolskiej* (podrozdział: *Postscriptum: Kupidyn i Śmierć, czyli o pewnej niezwyklej przygodzie antycznego bożka w poezji staropolskiej opisanej*).

Nową interpretację *Sielanek* Szymona Szymonowicza zaproponował niedawno Dariusz Chemperek²⁹. Zdaniem badacza Szymonowicz nie stroni w swym cyklu, uważanym za manifest renesansowego klasycyzmu³⁰, od nawiązywania do idei barokowych, a konkretnie: kontrreformacyjnych. Dowodem tego ukrycie w siedmiu opowieściach wygłoszonych przez Sylena (w sielance III *Silenus*) aluzji do Pisma Świętego: opowiedziane przez leśnego bożka mity zostały tak dobrane, aby zilustrować „siedem rzeczy, którymi brzydzi się Pan” (Przyp VI, 16–19). Szymonowicz nie daje czytelnikowi żadnych wskazówek, które naprowadziłyby go na trop biblijny, nic dziwnego zatem, że taka interpretacja nie pojawiła się wcześniej, mimo iż *Sielanki* są jednym z najbardziej znanych, cenionych i komentowanych arcydzieł staropolskich. Jawne odwołanie do ideologii katolickiej byłoby na pewno naruszeniem *decorum* (Szymonowicz, jeśli nawet przywołuje Boga chrześcijańskiego oraz bóstwa antyczne, dba o podkreślenie odmiennego ich statusu³¹), pozostało zatem przetransponowanie zaczerpniętych z Biblii dyrektyw na język mitologii.

O wiele częściej niż z tak rozumianym „szyfrem” mamy do czynienia z zastosowaniem kodu mitologicznego. Jeśli mówić tu możemy o intencji ukrycia przekazu, to jest to ukrycie bardzo płytkie; do pewnego stopnia chodzi o grę z czytelnikiem (czy ten rozpozna wszystkie znaczenia), ale przede wszystkim o wzbogacenie tekstu pod względem stylistycznym i semantycznym. Przykład, który przytoczę, dotyczy, co ciekawe, także choroby wenerycznej, ale informacja o niej zostaje podana w znacznie mniej subtelny sposób niż w *Sielankach nowych ruskich*:

Tę daję sprawę o zdrowiu swym i o sobie
Przebywając w ciężki znoj francuskie granice,
W Cyprze od Wenerzynej tylko jedwabnice
Powietrzam był zachwycił. Czy mie na bankiecie
Struto Kupidynowym, czym łożnej w namiecie
Fraucymeru tej panny dostał był choroby —
nie mogłem się wykaśać z niej aż o te doby³².

²⁹ D. CHEREPEREK: „Spodnie szaty” „*Sielanek*” Szymona Szymonowicza: idee kontrreformacji. W: *Świt i zmierzch baroku*. Red. M. HANUSIEWICZ, J. DĄBKOWSKA, A. KARPIŃSKI. Lublin 2002, s. 199–215.

³⁰ Zob. J. PEŁC: *Renesansowy manifest Szymona Szymonowicza*. W: TEGOŻ: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984, s. 296–343.

³¹ Zob. M. WALIŃSKA: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych...*, s. 138–140.

³² H. MORSZTYN: *Odpis Morstynow na ten list jegomości*. W: M. MALICKI: „*Summarius wierszów*” przypisywany Hieronimowi Morsztynowi. *Miscellanea staropolskie*, t. 6. Red. T. ULEWICZ. Wrocław 1990, s. 283 (tekst oznaczony numerem 213[189]).

Hieronim Morsztyn, bo on jest autorem przywołanego fragmentu, używa czytelnego kodu, przywołując postacie kojarzone z miłością cielesną, zmysłową, grzeszną i stosując przy tym słownictwo, które naprowadza czytelnika na właściwy trop (choroba, łożna panna, powietrze). Cytowany utwór jest listem poetyckim i nie bez powodu kod mitologiczny pojawia się często właśnie w tego typu tekstach. Twórca ma bowiem na uwadze konkretnego czytelnika, toteż sam może osądzić, czy podane w ten sposób informacje zostaną zrozumiane. W przypadku, gdy uczestnikami poetyckiej korespondencji są dwaj poeci, nie bez znaczenia jest także chęć współzawodnictwa, emulacji, popisania się wiedzą i umiejętnościami dającymi poczucie pewnej elitarności (ma je prawo podzielać także czytelnik, jeśli zrozumie, o czym mówią do siebie poeci). Czy samo przywołanie mitów takie poczucie elitarności daje? Z pewnością nie. Ale można ten efekt osiągnąć bądź poprzez użycie mitologizmów nietypowych, rzadko używanych, bądź poprzez nietypowy sposób wprowadzenia ich do tekstu. Tę drugą metodę zastosował Walerian Otwinowski w liście poetyckim adresowanym do Jana Andrzeja Morsztyna:

Ufam ja cale w Bogu swym, mój wnuku drogi,
Że ty, wielki wzięwszy zysk z trudu i z twej drogi
I zwiedziawszy narodów wielu obyczaje,
Wrócisz się, da Bóg, zdrowo znowu w nasze kraje.
Ni cię baba o kradzież wrzucona do wody,
Ni dziewczka psich głów pełna przywiedzie do szkody,
Ni uszu twych głos panien zdradliwych dosięże, [...] ³³.

Niezwykłe jest użycie w trzech ostatnich wersach peryfraz oznaczających kolejno: Charybdę, Scylle, Syreny. Przywołanie mitologii odbywa się przecież najczęściej poprzez użycie nazwy własnej, jeśli zdarza się peryfrazą, to konwencjonalna, łatwo rozpoznawalna, jak np. „skrzydlaty bożek”, „helikońskie panny”, „cypryjska pani”. Tekst Otwinowskiego, niełatwy w odbiorze dla współczesnego, już nie tak obeznanego z tradycją antyczną czytelnika, staje się bardziej zrozumiały w kontekście listu poetyckiego, na który jest odpowiedzią. Morsztyn, zwracając się do swojego wuja, tłumacza *Metamorfoz*, z prośbą o przesłanie dzieła, pisze:

Jeśli cię jednak kiedy, dobrodzieju drogi,
Zapomnę, niech Charybdis topi mię wiatr srogi,

³³ W. OTWINOWSKI: *Respons. W: J.A. MORSZTYN: Utwory zebrane...*, s. 17.

Niech mię i na syreńskie głośno brzmiące skały
Z rozbitego okrętu sztuką niosą wały³⁴.

Okazuje się zatem, że wspomniane peryfrazy to aluzyjne nawiązanie do słów autora *Lutni*; Otwinowski wykorzystuje te same motywy mitologiczne, ale w innym kształcie stylistycznym — „rozmawia poeta z poetą”³⁵. W podobny sposób podejmuje i rozwija kod mitologiczny Jan Gawiński w korespondencji z Wespazjanem Kochowskim³⁶, choć ten dialog toczy się niewątpliwie na niższym pułapie erudycji niż rozmowa tłumacza Owidiusza z mistrzem konceptu.

Kod mitologiczny nie pełni zatem wyłącznie funkcji ornamentacyjnej, przede wszystkim służy wzbogaceniu tekstu o dodatkowy ładunek semantyczny. Za jego pośrednictwem poeta stwarza kolejną płaszczyznę kontaktu z czytelnikiem, opartą na wspólnym doświadczeniu kulturowym, tradycji literackiej, wiedzy szkolnej *etc.* Rzecz jasna nie zawsze — w ocenie czytelnika — twórcy udaje się sprostać temu zadaniu; wówczas zamiast tekstu wzbogaconego otrzymujemy tekst udziwniony lub wręcz niezrozumiały (przykładem twórczość poetów *minorum gentium*, a także pomyłki i przeinaczenia w *Dafnis* i *Nadobnej Paskwalinie* Samuela Twardowskiego³⁷).

Staropolskie sposoby „mówienia mitologią” to zatem zagadnienie, które należy rozpatrywać przynajmniej na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, w samej opowieści mitologicznej (choć — przypomnijmy — „sama” opowieść mitologiczna to produkt laboratoryjny, tak naprawdę zawsze mamy do czynienia z mitem literackim) tkwi potencja ukrytego sensu, która, skonkretyzowana i określona w procesie alegorezy, staje się jedną z propozycji dla poety sięgającego do tradycji mitologicznej (obok sensu literalnego oraz innych metod interpretacyjnych: euhemerycznej i astrologicznej). Po drugie, wykorzystując wątki i postacie mitologiczne, poeta współtworzy subjęzyk poetycki, którego struktura i pojemność semantyczna zależy od talentu i intencji danego twórcy: mitologizmów można użyć konwencjonalnie, wprowadzić przy ich pomocy dodatkowe znaczenia lub też „zaszyfrować” za ich pomocą

³⁴ J.A. MORSZTYN: *List do jegomości pana Otwinowskiego, podczaszego sendomirskiego*. W: TEGOŻ: *Utwory zebrane...*, s. 16–17.

³⁵ R. OCIECZEK: *Poetyckie listy Wacława Potockiego do Andrzeja Żydowskiego*. W: *Sarmackie teatrum*. T. 3: *Studia historycznoliterackie*. Red. R. OCIECZEK, M. WALIŃSKA. Katowice 2006, s. 149. Autorka omawia m.in. teksty, w których Potocki stosuje erudycyjny kod mitologiczny.

³⁶ Zob. D. CHEMPEREK: *Wespazjan Kochowski — Jan Gawiński: literackie dialogi i turnieje*. W: *Wespazjan Kochowski w kręgu kultury literackiej*. Red. TENŻE. Lublin 2003.

³⁷ Zob. M. WALIŃSKA: *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Rekonesans*. W: *Sarmackie teatrum*. T. 3: *Studia historycznoliterackie...*

określone informacje. Pojęcia „szyfru”/ kodu / konwencji mają charakter umowny i służą do opisu, nie klasyfikacji; na przestrzeni wieków kwalifikacja danego przypadku wykorzystania mitologizmu może się zmieniać i to, co dla dawnego czytelnika było zrozumiałym kodem, my skłonni jesteśmy traktować w kategoriach „szyfru” bądź przeciwnie: oryginalne w zamierzeniu autora odwołania mitologiczne odczytujemy z perspektywy tradycji literackiej jako konwencję. A zatem, podobnie jak w przypadku recepcji antyku *in extenso*, niezwykle ważna jest rola kompetencji czytelnicznych odbiorcy, co w praktyce oznacza, jak pisze Jerzy Axer³⁸, że oddziaływanie tradycji klasycznej (w tym także mitologicznej) jest uzależnione od tego, jak dużo rozumie, wie i przypomina sobie czytelnik. Zadaniem twórcy jest tylko (i aż) projektowanie pożądanego odbioru:

Materia klasyczna jest w polskojęzycznej poezji renesansowej takim tworzywem, którego użycie otwiera pole do szczególnie aktywnego współudziału odbiorcy w budowaniu sensów utworu. [...] Jeżeli mamy do czynienia z wybitnym twórcą, możemy z całą dokładnością śledzić zabiegi poety prowadzące do zapewnienia harmonijnego współlistnienia różnych poziomów odbioru przez odpowiednie formowanie wielowarstwowych odesłań do tradycji klasycznej. [...] Poeta pośledniejszej miary, posługujący się aluzją literacką mniej swobodnie, tworzy konstrukcje mniej doskonałe, organizuje przewidywany odbiór mniej sprawnie; klasyczne zapożyczenia mogą być — wbrew jego woli — [...] niejasne, nie dość uzasadnione, niekonieczne³⁹.

Kwestią wymagającą odrębnych studiów jest możliwość odtworzenia kompetencji czytelników sprzed setek lat, jednak uwagi Axera odnieść można również do sposobów współczesnego czytania literatury dawnej. Od kompetencji obecnych czytelników zależy bowiem zrozumienie staropolskich „szyfrów”, kodów i zagadek. A tych, jak dowodzą studia z ostatnich lat, może być jeszcze całkiem sporo⁴⁰.

³⁸ J. AXER: *Tradycja klasyczna w polskojęzycznej poezji renesansowej a mechanizmy odbioru tej poezji*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 207—216.

³⁹ Tamże, s. 215—216.

⁴⁰ Poza wymienionymi w tekście przykładami warto jeszcze przypomnieć kontrowersyjną propozycję odczytania układu *Fraszek* Jana Kochanowskiego zawartą w książce Jacka Sokolskiego *Lipa, Chiron i labirynt. Esej o fraszkach* (Wrocław 1998) oraz erudycyjne studia Katarzyny Zimek, zgromadzone w książce *Reinterpretacje Metamorfóz w poezji polskiego baroku. Narcyz — Akteon — Dafnie*. Warszawa 2013.

Bibliografia

Teksty literackie i źródła

- ADALBERG S.: *Księga przysłów, przypowieści i wyrażen przysłowiowych polskich*. Warszawa 1889—1894.
- ALCIATUS A.: *Emblematum libellus. Książeczka emblematów*. Przekład zbiorowy i komentarz pod kier. M. MEJORA. Wstęp i oprac. R. KRZYWY. Warszawa 2002.
- Antologia Palatyńska*. Wyb., przeł. i oprac. Z. KUBIAK. Warszawa 1978.
- Antologia poezji polsko-lacińskiej 1470—1543*. Przeł. K. JEŻEWSKA i in. Wstęp i oprac. A. JELICZ. Szczecin 1985.
- AUGUSTINUS AURELIUS S.: *Opera omnia*. Ed. J.-P. MINGE. T. 3. Vol. 2. Parisiis 1841.
- AUGUSTYN ŚW.: *O Państwie Bożym. Przeciw poganom ksiąg XXII*. Przeł. i oprac. W. KORNAŃSKI. Warszawa 2003.
- BIRKOWSKI F.: *Kazania*. Wybór i oprac. M. HANCAKOWSKI. Kraków 2003.
- COMES N.: *Mythologiae, sive explicationiae fabularum libri decem*. Patavii 1616.
- CZARADZKI G.: *Rytmu o porodzeniu przeznaczystszy Bogarodzice Panny Maryjej*. Wyd. i oprac. R. MAZURKIEWICZ i E. BUSZEWICZ. Warszawa 2009.
- DANTE ALIGHIERI: *Boska Komedia*. Przeł. E. PORĘBOWICZ. Warszawa 1959.
- Dialogus in Natali Domini*. Dialog na Narodzenie Pana. *Ecloga de Nativitate Domini*. *Ekloga na Narodzenie Pańskie*. Wyd. i przeł. J. ZIABICKA. Warszawa 2001.
- ERASMUS ROTTERDAMUS: *Adagia quaecumque ad hanc diem exierunt*. Florentiae 1575.
- GAWIŃSKI J.: *Sielanki z gajem zielonym*. Wyd. E. ROT. Warszawa 2007.
- GRZEGORZ WIELKI: *Dialogi*. Przeł. E. CZERNY, A. ŚWIDERKÓWNA. Wstęp A. DE VOGÜÉ OSB. Komentarz i oprac. ks. M. STAROWIEYSKI. Kraków 2000.
- GRZEGORZ WIELKI: *Listy*. Przeł. J. CZUJ. T. 1—4. Warszawa 1995.
- GUTOWSKI B.: *Kazania na niedziele całego roku, z przydatkiem po większej części na święta uroczyste kościelne i zakonne, także o męce Pańskiej na wtorki wielkopostne*. Warszawa 1696.
- HEZJOD: *Narodziny bogów (Theogonia); Prace i dni; Tarcza*. Przeł., wstęp i przypisy J. ŁANOWSKI. Warszawa 1999.

- ISIDORUS HISPALENSIS: *Etymologiarum libri XX*. W: TENŻE: *Opera omnia*. T. 3 et 4. Ed. J.-P. MINGE. Parisiis 1850.
- KŁONOWIC S.F.: *Roxolania. Roksolania, czyli Ziemie Czerwonej Rusi*. Wyd. i przeł. M. MEJOR. Warszawa 1996.
- KMITA J.A.: *Pasterskie Publijusa Wergilijusza Marona rozmowy*. Oprac. J. WÓJCICKI. Kraków 2011.
- KOCHANOWSKI J.: *Fraszki*. Oprac. i wstęp J. PELC. Wyd. 2 zm. Wrocław 1991.
- KOCHANOWSKI J.: *Pieśni*. Oprac. L. SZCZEBICKA-ŚLĘK. Wyd. 4 zm. Wrocław 1997.
- KOCHOWSKI W.: *Utwory poetyckie. Wybór*. Oprac. M. EUSTACHIEWICZ. Wrocław 1991.
- KNITTEL K.: *Conciones dominicales academicae, per omnes anni dominicas distributae*. Pragae 1687.
- KUBIAK Z.: *Literatura Greków i Rzymian*. Warszawa 1999.
- Liryka starożytnej Grecji*. Przeł. W. APPEL, J. DANIELEWICZ, A. SZASTYŃSKA-SIEMION. Oprac. J. DANIELEWICZ. Warszawa 1996.
- MIASKOWSKI K.: *Zbiór rytmów*. Oprac. A. NOWICKA-JEŻOWA. Warszawa 1995.
- MICZYŃSKI S.: *Syncharma na uroczyste przedwiecznego Syna Bożego narodzenie z Matki Panny*. [Kraków] 1626.
- MIJAKOWSKI J.: *Kokosz panom krakowianom w kazaniu za kołędę dana*. Oprac. R. MAZURKIEWICZ. Warszawa 2008.
- MIODUSZEWSKI M.: *Pastorałki i kołеды z melodyjami czyli piosnki wesole ludu w czasie swiąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane*. Kraków 1843.
- MORSZTYN H.: *Summarius wierszów*. W: M. MALICKI: „*Summarius wierszów*” przypisywany Hieronimowi Morsztynowi. „*Miscellanea Staropolskie*”, t. 6. Red. T. UŁEWICZ. Wrocław 1990.
- MORSZTYN H.: *Światowa Rozkosz z ochmistrem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien*. Wyd. A. KARPIŃSKI. Warszawa 1995.
- MORSZTYN J.A.: *Utwory zebrane*. Oprac. L. KUKULSKI. Warszawa 1971.
- MORSZTYN Z.: *Muza domowa*. T. 1—2. Oprac. i przedm. J. DÜRR-DURSKI. Warszawa 1954.
- NABOROWSKI D.: *Poezje*. Oprac. J. DÜRR-DURSKI. Warszawa 1961.
- OVIDIUS NASO P.: *Księgi Metamorphoseon, to jest Przemian*. Przeł. W. OTWINOWSKI. Kraków 1638.
- Pismo święte Starego i Nowego Testament: Biblia Tysiąclecia*. Oprac. zesp. biblistów polskich. Wyd. 3 popr. Warszawa 1990.
- PLUTARCH: *Moralia (Wybór)*. T. 2. Przeł., oprac., wstęp: Z. ABRAMOWICZÓWNA. Warszawa 1988.
- Poeci polskiego baroku*. T. 12. Oprac. J. SOKOŁOWSKA, K. ŻUKOWSKA. Warszawa 1965.
- Poema religiosum Nicolao Copernico adscriptum. Poemat religijny Mikołajowi Kopernikowi przypisywany*. Red. I. MIKOŁACZYK, ks. M. MRÓZ. Toruń 2010.
- POSSEVINO A.: *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*. Lugduni 1594.
- POTOCKI W.: *Dzieła*. T. 1—3. Oprac. L. KUKULSKI. Wstęp B. OTWINOWSKA. Warszawa 1987.
- POTOCKI W.: *Ogród fraszek*. T. 1—2. Wyd. A. BRÜCKNER. Lwów 1907.
- Ratio atque institutio studiorum SJ czyli Ustawa szkolna Towarzystwa Jezusowego (1599)*. Wstęp i oprac. K. BARTNICKA i T. BIEŃKOWSKI. Warszawa 2000.

- REJ M.: *Dzieła wszystkie*. T. VII: *Wizerunk własny żywota człowieka poczciwego*. Cz. 1. Oprac. W. KURASZKIEWICZ. Wrocław 1971.
- REJ M.: *Figliki*. Wstęp J. KRZYŻANOWSKI. Oprac. M. BOKSZCZANIN. Warszawa 1970.
- REJ M.: *Żwierciadło*. Kraków 1905 [reprint].
- REJ M.: *Żwierzyniec*. Wyd. W. BRUCHNAŁSKI. Kraków 1895.
- REJ M.: *Żywot człowieka poczciwego*. Oprac. J. KRZYŻANOWSKI. T. 1 i 2. Wrocław 2003.
- Ruina deorum inter natales infantis Dei ferias*. Sambor 1717.
- RYCHLEWICZ B.: *Kazania poczynszy od Adwentu aż do Wielkiej Nocy*. Kraków 1698.
- RYCHŁOWSKI F.: *Kazania dwojakie na niedziele całego roku*. Kraków 1672.
- SARBIEWSKI M.K.: *Dii gentium. Bogowie pogan*. Przeł. i wstęp K. STAWECKA. Oprac. K. STAWECKA, S. SKIMINA. Wrocław 1972.
- SENECA: *Quaestiones naturales*. Ed. T.H. CORCORAN. Harvard 1971.
- Septem sidera*. Kraków 1629.
- SKARGA P.: *Kazania przygodne*. Kraków 1610.
- SMOLIK J.: *Wiersze różne*. Wyd. R. POLLAK. Warszawa 1935.
- Staropolskie pastorałki dramatyczne. Antologia*. Oprac. J. OKOŃ. Wrocław—Kraków 1989.
- SZYMONOWIC S.: *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*. Oprac. J. PEŁC. Wyd. 2 zm. Wrocław 2000.
- TWARDOWSKI K.: *Lekcje Kupidynowe*. Wyd. R. GRZEŚKOWIAK. Warszawa 1977.
- TWARDOWSKI K.: *Łódź młodzi z nawałności ku brzegu płynąca*. Wyd. R. GRZEŚKOWIAK. Warszawa 1998.
- TWARDOWSKI S.: *Dafnis drzewem bobkowym*. Oprac. J. OKOŃ. Wrocław 1976.
- TWARDOWSKI S.: *Nadobna Paskwalina*. Oprac. J. OKOŃ. Wyd. 2 zm. Wrocław 1980.
- VORAGINE J. DE: *Złota legenda: wybór*. Przeł. J. PLEZIOWA. Wybór, wstęp, oprac. i posłowie M. PLEZIA. Warszawa 2000.
- VERGIL: *Bucolics, Aeneid, and Georgics*. Ed. J.B. GREENOUGH. Boston 1900.
- W świątyni i w micie*. Z Pauzanasza *Wędrowki po Helladzie* księgi I, II, III i IV. Przeł., wstęp, kom. historycznoliteracki J. NIEMIRSKA-PLISZCZYŃSKA; kom. archeologiczny B. FILARSKA. Wrocław 1973.
- WERESZCZYŃSKI J.: *Kazania*. Wyd. I. HOŁOWIŃSKI. Petersburg 1854.
- WERGILIUSZ: *Bukoliki*. P. Vergili Maronis *Bucolicon liber*. Przeł. K. KOŹMIAN. Wyd. J. WÓJCICKI. Warszawa 1988.
- WERGILIUSZ: *Bukoliki i Georgiki (wybór)*. Przeł. i oprac. Z. ABRAMOWICZÓWNA. Wrocław 1953.
- WĘGRZYNOWICZ A.: *Kazań niedzielnych księga wtóra, to jest siedm kolumn domu mądrości duchownej albo pobożności alias o siedmiu cnotach chrześcijańskich*. Kraków 1713.
- WIESZCZYCKI A.: *Utwory poetyckie*. Wyd. A. GUROWSKA. Warszawa 2001.
- ZIMOROWIC J.B.: *Sielanki nowe ruskie*. Oprac. L. SZCZERBICKA-ŚLĘK. Wrocław 1999.
- ZIMOROWIC S.: *Roksolanki*. Oprac. L. ŚLĘKOWA. Wyd. 2 zm. Wrocław 1983.

Opracowania

- ABRAMOWSKA J.: *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W: *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Studia. Red. J. ZIOMEK, J. SŁAWIŃSKI, W. BOLECKI. Warszawa 1992.
- ABRAMOWSKA J.: *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Studia. Red. T. BUJNICKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1977, s. 123–148.
- ABRAMOWSKA J.: *Dialog*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy współud. B. OTWINOWSKIEJ i E. SARNOWSKIEJ-TEMERUSZ. Wrocław 1990.
- ABRAMOWSKA J.: *Nie te kraje*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje*. Red. J. BŁOŃSKI. Kraków 1989, s. 108–123.
- ABRAMOWSKA J.: *Serie tematyczne*. W: *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Studia. Red. J. ZIOMEK, J. SŁAWIŃSKI, W. BOLECKI. Warszawa 1992.
- ABRAMOWSKA J.: *Światopogląd i styl. Wokół pytań o „proteusową naturę” Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski i epoka renesansu. W 450 rocznicę urodzin poety 1530–1980*. Red. T. MICHAŁOWSKA. Warszawa 1984.
- ABRAMOWSKA J.: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2, s. 3–23.
- AXER J.: *Tradycja klasyczna w polskojęzycznej poezji renesansowej a mechanizmy odbioru tej poezji*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 207–216.
- BACKVIS C.: *Niespodzianki barokowej mitologii: obdarzone skrzelami Napeje Samuela Twardowskiego („Dafnis w drzewo bobkowe przemieniła się”)*. Przeł. E.J. GŁĘBICKA. W: *Tegoż: Renesans i barok w Polsce*. Studia o kulturze. Wyb. i oprac. H. DZIECHCIŃSKA, E.J. GŁĘBICKA. Warszawa 1993.
- BACKVIS C.: *Sposoby z korzystania z mitologii w polskiej poezji barokowej*. „Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych PAN Oddział w Krakowie”. T. XIV, z. 2. Kraków 1971.
- Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie*. Radziejowice 6–8 lutego 1997 r. Red. A. NOWICKA-JEŻOWA. Izabelin 1998.
- BANACH J.: *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*. Warszawa 1984.
- BIAŁOSTOCKI J.: *Tradycje antyczne w sztuce europejskiej*. W: *Tegoż: Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*. Poznań 1961.
- BIEŃKOWSKI T.: *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450–1750). Główne problemy i kierunki recepcji*. Wrocław 1976.
- BIEŃKOWSKI T.: *„Bibliotheca selecta de ratione studiorum” Possewina jako teoretyczny fundament kultury kontrreformacji*. W: *Wiek XVII — kontrreformacja — barok. Prace z historii kultury*. Red. J. PEŁC. Wrocław 1970, s. 291–307.
- BIEŃKOWSKI T.: *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*. Wrocław 1967.
- BIEŃKOWSKI T.: *Rola literatury w opinii Reja i jego współczesnych*. W: *Mikołaj Rej w czterechsetlecie śmierci*. Red. T. BIEŃKOWSKI, J. PEŁC, K. PISARKOWA. Wrocław 1971.

- BIEŃKOWSKI T.: *Z badań nad recepcją antyku w Polsce do końca XVIII wieku*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 29–53.
- BILIŃSKI B.: *La Fortuna di Virgilio in Polonia*. Wrocław 1986.
- BLOOMFIELD M.W.: *Alegoria jako interpretacja*. Tłum. Z. ŁAPIŃSKI. W: *Alegoria*. Red. J. ABRAMOWSKA. Gdańsk 2003.
- BRZOWOWSKI J.: *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*. Wrocław 1986.
- BRZOWOWSKI J.: *Poeta od Muz widziany (I)*. „Teksty” 1980, nr 5, s. 63–88.
- BRZOWOWSKI J.: *Poeta od Muz widziany (II)*. „Teksty” 1980, nr 6, s. 79–103.
- BUSH D.: *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*. New York 1957.
- CANDLER P.M. JR: *Logika chrześcijańskiego humanizmu*. „Znak” 2010, nr 662–663.
- CHEMPEREK D.: „Spodnie szaty” „Sielanek” Szymona Szymonowica: idee kontrreformacji. W: *Świt i zmierzch baroku*. Red. M. HANUSIEWICZ, J. DĄBKOWSKA, A. KARPIŃSKI. Lublin 2002, s. 199–215.
- CHEMPEREK D.: *Wespazjan Kochowski – Jan Gawiński: literackie dialogi i turnieje*. W: *Wespazjan Kochowski w kręgu kultury literackiej*. Red. TEGOŻ. Lublin 2003.
- CHROŚCICKI J.A.: *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*. Warszawa 1974.
- CHRZANOWSKI I.: *Facecje Mikołaja Reja*. Kraków 1894. Nadb. z „Rozpraw Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności”, t. XXIII.
- CURTIS E.R.: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. BOROWSKI. Kraków 1997.
- CYBULSKA-BOHUSZEWICZ E.: „On utwierdził na wieki niebo niestanowne”. *Chrześcijańska wizja kosmosu w poezji polskiej (od połowy XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 2010.
- CYTOWSKA M., SZELEST H.: *Literatura rzymska. Okres augustowski*. Warszawa 1990.
- CZERNIATOWICZ J.: *Recepcja poezji greckiej w Polsce w XVI–XVII wieku*. Wrocław 1966.
- CZERWIŃSKI M.: *Tajna historia literatury według Joanny Salamon. Hermetyzm i krytyka*. „Ha!art” 2006, nr 24, s. 15–18.
- DANIELEWICZ J.: *Kochanowski jako tłumacz anakreontyków*. „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graece et Latine” 1988, nr 7, s. 153–162.
- DROB J.A.: *Trzy zegary: obraz czasu i przestrzeni w polskich kazaniach barokowych*. Lublin 1998.
- FEI A.: *Kochanowski polski i łaciński*. „Pamiętnik Literacki” 1935, z. 3/4, s. 328–332.
- FORSTNER D.: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. i oprac. W. ZAKRZEWSKA, P. PACHCIAREK, R. TURZYŃSKI. Warszawa 1990.
- GARIN E.: *Zodiak życia. Astrologia w okresie Renesansu*. Przeł. W. JEKIEL. Warszawa 1992.
- GEREMEK B.: *Exemplum i przekaz kultury*. W: *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*. Red. B. GEREMEK. Wrocław 1978.
- GOSTYŃSKA D.: *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa 1991.
- GRAVES R.: *Mity greckie*. Przeł. H. KRZECZKOWSKI. Wstęp A. KRAWCZUK. Warszawa 1967.
- GRIMAL P.: *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Przekład zbiorowy pod kier. J. ŁANOWSKIEGO. Wrocław 1987.

- GRZESZCZUK S.: *Uwagi o technice artystyczne „Satyr” Krzysztofa Opalińskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 2, s. 335–399.
- HANUSIEWICZ M.: *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*. Warszawa 2004.
- HERNAS C.: *Barok*. Warszawa 1980.
- HERNAS C.: *Hejnaty polskie. Studium z historii poezji melicznej*. Wrocław 1961.
- JARECKI K.: *Motyw „miłości i śmierci” w poezji polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1907, t. VI, nr 1/4, s. 207–215.
- KARPIŃSKI A.: *Mikołaj Rej — nieklasyczny renesans i jego tradycja*. W: *Mikołaj Rej w pięćsetlecie urodzin. Studia literaturoznawcze*. Red. J. SOKOLSKI, M. CIEŃSKI, A. KOCHAN. Wrocław 2007.
- KOBUS-ZALEWSKA H.: *Wątki i elementy mityczne w epigramach „Antologii Palatyńskiej”*. Wrocław 1998.
- KOCHAN A.: *„Żwierciadło” Mikołaja Reja. Studium o utworze*. Wrocław 2003.
- KOEHLER K.: *„Fraszki”*. W: *Lektury polonistyczne. Jan Kochanowski*. Red. A. GORZKOWSKI. Kraków 2001.
- KOPALIŃSKI W.: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1991.
- KOTARSKA J.: *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław 1980.
- KOTARSKA J.: *„Kastalskie źródło Muz”. Z dziejów topiki apollinijskiej*. W: TEJŻE: *Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*. Gdańsk 1998, s. 179–196.
- KOTARSKA J.: *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*. Gdańsk 1970.
- KOTARSKA J.: *Rej jako facecjonista*. W: *Studia nad Mikołajem Rejem. Twórczość i recepcja*. Red. B. NADOLSKI. Gdańsk 1971.
- KROCZAK J.: *„Jeśli mię wieźdźba prawdziwa uwodzi...”*. *Prognozytyki i znaki cudowne w polskiej literaturze barokowej*. Wrocław 2006.
- KRÓKOWSKI J.: *De „Septem sideribus”, quae Nicolao Copernico vulgo tribuuntur: symbolae ad carminum Horatii a Polonorum poetis Latinis imitatione expressorum historia*. Cracovia 1926.
- KRZEWIŃSKA A.: *Alegoria w „Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego” Mikołaja Reja*. W: *Tradycja i nowoczesność. Konferencja teoretycznoliteracka w Ustroń*. Red. J. TRZYNADŁOWSKI. Wrocław 1971.
- KRZEWIŃSKA A.: *Sielanka staropolska. Jej początki, tradycje i główne kierunki rozwoju*. Warszawa 1979.
- KRZYŻANOWSKI J.: *O „Figlikach” Mikołaja Reja*. W: TEGOŻ: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977.
- KUBIAK Z.: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1997.
- KUKLA A.: *Niespójność czy system — uwagi o udziale mitologii w liryce religijnej Kasprowa Miaskowskiego*. „Prace Literackie” 1992, t. 32, Acta Universitatis Wratislaviensis No 1459, s. 19–27.
- KUŁTUNIAKOWA [ABRAMOWSKA] J.: *Od mitu do moralitetu*. W: *Wrocławskie spotkanie teatralne*. Red. W. ROSZKOWSKA. Wrocław 1974, s. 7–25.
- KURAN M.: *„Kolęda, Nowe lato i Szczodry Dzień” — geneza i schyłek gatunku w XVII wieku*. „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 3, s. 31–72.
- KURAN M.: *Marcin Paszkowski — poeta okolicznościowy i moralista z pierwszej połowy XVII wieku*. Łódź 2012.

- KUŹMA E.: *Kategoria mitu w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 55–73.
- LUNDE P.: *Tajemnice szyfrów: znaki, symbole, kody, kryptogramy*. Przeł. G. Fik, E. KLESZCZ. Warszawa 2009.
- LEWAŃSKI J.: *Dramat* [hasło]. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy współud. B. OTWINOWSKIEJ i E. SARNOWSKIEJ-TEMERUSZ. Wrocław 1990.
- LEWIS C.S.: *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*. Przeł. W. OSTROWSKI. Warszawa 1986.
- MACIEJEWSKA I.: *Szyfr w świecie miłosnego wyznania: uwarunkowania i funkcje (w dawnym liście i diariuszu)*. „Napis” 2011, ser. XVII, s. 83–96.
- MALICKI J.: *Panno, ale nie Ty. Rozważania różne o Apollinie i Muzach*. Pszczyna 1998.
- MALICKI J.: *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej*. Katowice 1980.
- MARKIEWICZ H.: *Literatura a mity*. W: TEGOŻ: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*. Warszawa 1989.
- MAZURKIEWICZ R.: *Jeszcze jeden przyczynek do dziejów plagiatu w literaturze*. „Ruch Literacki” 2008, nr 6, s. 591–600.
- MAZURKIEWICZ R.: *O przeoczonym staropolskim przekładzie „De partu Virginis” Jacopa Sannazara*. W: *Rzeczy minionych pamięć. Studia dedykowane Profesorowi Tadeuszowi Ulewiczowi w 90. rocznicę urodzin*. Red. A. BOROWSKI i J. NIEDZWIEDŹ. Kraków 2007, s. 309–321.
- MINOIS G.: *Historia piekła*. Przeł. A. DĘBSKA. Warszawa 1996.
- MROCEK K.: *Epitalamium staropolskie. Między tradycją literacką a obrzędem weselnym*. Wrocław 1989.
- NIEZNAŃOWSKI S.: *Echo* [hasło]. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy współud. B. OTWINOWSKIEJ i E. SARNOWSKIEJ-TEMERUSZ. Wrocław 1990.
- NIEZNAŃOWSKI S.: *O poezji Kaspra Miaskowskiego. Studium o kształtowaniu się baroku w poezji polskiej*. Lublin 1965.
- NIEZNAŃOWSKI S.: *Pastorałka* [hasło]. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA przy współud. B. OTWINOWSKIEJ i E. SARNOWSKIEJ-TEMERUSZ. Wrocław 1990.
- NOWAKOWSKA-SITO K.: *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*. Warszawa 1996.
- NOWICKA-JEŻOWA A.: *Dyskusja z platońską koncepcją miłości w erotyce J.A. Morsztyna*. W: *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*. Red. A. NOWICKA-JEŻOWA, M. HANUSIEWICZ, A. KARPIŃSKI. Lublin 1995.
- OCIECZEK R.: *Poetyckie listy Wacława Potockiego do Andrzeja Żydowskiego*. W: *Sarmackie teatrum*. T. 3: *Studia historycznoliterackie*. Red. R. OCIECZEK, M. WALIŃSKA. Katowice 2006.
- OKOŃ J.: *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław 1970.
- OKOŃ J.: *Pastorałkowa Arkadia*. W: *Staropolskie Arkadie*. Red. J. DĄBKOWSKA-KUJKO i J. KRAUZE-KARPIŃSKA. Warszawa 2010.
- OKOŃ J.: *W sprawie autorstwa kodeksu dramatycznego jagiellońskiego 2384*. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 1, s. 185–204.

- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA A.: *Konwencja* [hasło]. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1988.
- PANOFKY E.: *Eros spętany*. W: TEGOŻ: *Studia z historii sztuki*. Wyb. i oprac. J. BIAŁOSTOCKI. Warszawa 1971.
- PAWLAK W.: „O pewnym sposobie naszych literatów, że przy niewielkim czytaniu mogą się łatwo wielkimi erudydami pokazać”. *Kompendia jako źródło erudycji humanistycznej*. W: *Staropolskie kompendia wiedzy*. Red. I.M. DACKA-GÓRZYŃSKA, J. PARTYKA. Warszawa 2009.
- PELC J.: *Barok — epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993.
- PELC J.: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984.
- PELC J.: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (Od XVI do poł XVIII w.)*. Warszawa 1965.
- PELC J.: *Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 2001.
- PELC J.: *Rola emblematów oraz konstrukcji im pokrewnych w twórczości Mikołaja Reja. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 4, s. 65—101.*
- PIGOŃ S.: *U kolebki polskiej poezji mesjanistycznej (Proroctwo ks. Marka)*. W: TEGOŻ: *Poprzez stulecia. Studia z dziejów literatury i kultury*. Wybór i oprac. J. MAŚ-LANKA. Warszawa 1984.
- PFEIFFER B.: „Muza prostych rymów”: topika skromności w utworach staropolskich. „Napis” 2002, ser. VIII, s. 15—24.
- PLATT D.: *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku: z dziejów prozy staropolskiej*. Wrocław 1992.
- PODGÓRSKA T.: *Komizm w twórczości Mikołaja Reja*. Wrocław 1981.
- POPLATEK J.: *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*. Wrocław 1957.
- POSSEVINO A.: *Traktat o poezji i malarstwie*. W: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500—1600*. Wyb. i oprac. J. BIAŁOSTOCKI. Warszawa 1985.
- RASZEWSKI Z.: *Scena teatru staropolskiego. „Pamiętnik Literacki” 1953, z. 1—2, s. 216—229.*
- ROK B.: *Człowiek wobec śmierci w kulturze staropolskiej*. Wrocław 1991.
- RYCZEK W.: *Rhetorica Christiana: teoria wymowy kościelnej Stanisława Sokołowskiego*. Kraków 2011.
- SALAMON J.: *Cztery godziny albo zegar „Dziadów”*. Kraków 1999.
- SALAMON J.: *Latarka Gombrowicza albo żurawie i kolibry. U źródeł ukrytego nurtu w literaturze polskiej*. Wrocław 1991.
- SARNOWSKA-TEMERIUŚ E.: *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*. Wrocław 1969.
- SARNOWSKA-TEMERIUŚ E.: *W kręgu badań tematologicznych*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. MARKIEWICZ, J. SŁAWIŃSKI. Kraków 1976, s. 145—171.
- SAYERS D.L.: *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*. Przeł. P. GRAFF. W: *Alegoria*. Red. J. ABRAMOWSKA. Gdańsk 2003.
- SEZNEC J.: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton 1972.
- SOKOLSKI J.: *Bogini — pojęcie — demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*. Wrocław 1996.
- SOKOLSKI J.: *Lipa, Chiron i labirynt. Esej o „Fraszkach”*. Wrocław 1998.

- SOKOLSKI J.: „Miejsce to zową żywot...”. *Staropolskie romanse alegoryczne*. Wrocław 1988.
- SOKOLSKI J.: *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyścica i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*. Wrocław 1994.
- STABRYŁA S.: *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990*. Kraków 1996.
- STABRYŁA S.: *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*. Kraków 1983.
- STABRYŁA S.: *Wergiliusz. Świat poetycki*. Wyd. 2 popr. Wrocław 1987.
- STARNAWSKI J.: *O „Żwierzynicy” Mikołaja Reja z Nagłowic*. Wrocław 1971.
- STAWECKA K.: *Religijna poezja łacińska XVI w. w Polsce. Zagadnienia wybrane*. Lublin 1964.
- STAWECKA K.: *Rzymskie wzory poezji Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski i epoka renesansu*. Red. T. MICHAŁOWSKA. Warszawa 1984.
- STERNA-WACHOWIAK S.: *Szyfr i konwencja. O językach i gatunkach poezji XX wieku (eseje i szkice)*. Poznań 1986.
- STĘPIEŃ P.: *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*. Warszawa 1996.
- STĘPIEŃ P.: *Śmiech w czasach ostatecznych. Tematyka religijna w „Figlikach” Mikołaja Reja*. Warszawa 2013.
- STOFF A.: *Poetyka inwokacji*. W: *Tegoż: Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*. Lublin 1997.
- SZARSKI S.: *Mitologia klasyczna w poezji Kochanowskiego*. Kraków 1913.
- SZASTYŃSKA-SIEMION A.: *Pindaryzm Kochanowskiego. „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graece et Latine” 1988, s. 199–212*.
- SZOSTEK T.: *Obraz świata w egzemplach średniowiecznych*. W: *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*. Red. T. MICHAŁOWSKA. Wrocław 1989, s. 292–300.
- ŚLĘCZKA T.: *Zebranie przypowieści [i przysłówia] polskich Wacława Potockiego. W: Potocki (1621–1696). Materiały z konferencji naukowej w 300-lecie śmierci poety*. Red. W. WALECKI. Kraków 1998.
- ŚLĘKOWA L.: *Rej a średniowieczna kultura literacka w świetle „Zwierzynicy” i „Zwierciadła”*. „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 5–17.
- TRZYNADŁOWSKI J.: *„Fraszka poważna” Jana Kochanowskiego*. W: *Kochanowski. Z dziejów badań i recepcji twórczości*. Wyb., oprac. i wstęp M. KOROLKO. Warszawa 1980.
- TURNER A.K.: *Historia piekła*. Przeł. J. JARNIEWICZ. Gdańsk 1996.
- TUVE R.: *Alegoria narzucona*. Przeł. R. ZIMAND. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4, s. 177–190.
- TUVE R.: *Allegorical Imaginery. Some Medieval Books and Their Posterity*. Princeton 1966.
- WALIŃSKA M.: *Kupidyn i Śmierć, czyli o pewnej niezwyklej przygodzie antycznego bożka w poezji staropolskiej opisaney*. W: *Sarmackie theatrum*. T. 4: *Studia o literaturze i książce dawnej*. Red. R. OCIECZEK, M. JARCZYKOWA. Katowice 2009, s. 128–144.
- WALIŃSKA M.: *„Lyricorum libellus” i „Pieśni ksiąg dwoje” — analizy i propozycje*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2000, nr 37, s. 5–34.

- WALIŃSKA M.: *Listy dedykacyjne w barokowych zbiorach kaznodziejskich*. W: *Epistolografia w dawnej Rzeczypospolitej*. T. 7: *Literatura, historia, język*. Red. P. BOREK, M. OLMA. Kraków 2017, s. 75–87.
- WALIŃSKA M.: *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Rekonesans*. W: *Sarmackie theatrum*. T. 3: *Studia historycznoliterackie*. Red. R. OCIECZEK, M. WALIŃSKA. Katowice 2005, s. 78–96.
- WALIŃSKA M.: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*. Katowice 2003.
- WALIŃSKA M.: *Zelotypia jako grzech śmiertelny: Antoniego Węgrzynowicza kazanie o nieuzasadnionej zazdrości w małżeństwie*. W: *Sarmackie theatrum*. T. 7: *W kręgu rodziny i prywatności*. Red. M. JARCZYKOWA, R. RYBA. Katowice 2014, s. 160–173.
- WEINTRAUB W.: *Jan Kochanowski i Joannes Cochranovius. Dwóch świadków historii*. W: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*. Red. Z. STEFANOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Warszawa 1978.
- WEINTRAUB W.: *Polski i łaciński Kochanowski. Dwa oblicza poety*. W: TEGOŻ: *Rzecz czarnońska*. Kraków 1977.
- WĘŻOWICZ-ZIÓŁKOWSKA D.: *Miłość ludowa. Wzory miłości wieśniaczej w polskiej pieśni ludowej XVIII–XX wieku*. Wrocław 1991.
- WICHOWA M.: *„Przeobrażenia” Jakuba Żebrowskiego i „Przemiany” Waleriana Otwinowskiego. Dwa staropolskie przekłady „Metamorfoz” Owidiusza*. Łódź 1990.
- WILCZEK P.: *Dyskurs. Przekład. Interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*. Katowice 2001.
- WILCZEK P.: *Wobec Horacego. Pieśń „Dzbanie mój pisany” Jana Kochanowskiego i inne polskie przekłady ody Horacego „O nata mecum”*. W: TEGOŻ: *Dyskurs, przekład, interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*. Katowice 2001.
- WOJCIECHOWSKI M.: *Tak zwany List Jeremiasza (Ba 6). Pochodzenie, forma i przesłanie*. „*Biblica et Patristica Thoruniensia*” 2014, t. 7, nr 2.
- WOLNY J.: *Exempla z kazań niedzielnych Peregryna z Opola*. W: *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*. Red. B. GEREMEK. Wrocław 1978.
- WÓJCICKI J.: *Pierwsze polskie tłumaczenie „Bukolik” Wergiliusza. W czterechsetlecie wydania „Pasterskich rozmów” J.A. Kmity (1588–1988)*. „*Meander*” 1990, nr 1, s. 29–44.
- ZABŁOCKI S.: *O dwu przykładach figury sumacji poetyckiej u Wacława Potockiego. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie” 1964, nr 10–11, s. 175–184*.
- ZABŁOCKI S.: *Spory o retorykę a twórczość Mikołaja Reja*. „*Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie*” 1970, nr 131.
- ZATHEY S.: *„Fraszki” Jana Kochanowskiego. Studium literackie*. Kraków 1903.
- ZIMEK K.: *Miłość cienia. Interpretacja mitu o Narcyzie w erotyku „Do Kasie” z rękopisu Zamoykskich*. „*Pamiętnik Literacki*” 2003, z. 4, s. 5–26
- ZIMEK K.: *Reinterpretacje „Metamorfoz” w poezji polskiego baroku. Narcyz — Akteon — Dafne*. Warszawa 2013.
- ZIMEK K.: *„Tyś to, nieszczęsny Kupidzie...”: zagadki sielanki „Zezuli syn” Józefa Bartłomieja Zimorowica*. „*Przegląd Humanistyczny*” 2004, nr 4.

ZIOMEK J.: *Niezwykłe i nie leda pióro*. W: Jan Kochanowski. *Interpretacje*. Red. J. BŁOŃSKI. Kraków 1989.

ZIOMEK J.: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990.

ŻEREK-KLESZCZ H.: *Śmierć dziecka w kulturze staropolskiej*. W: *Od narodzin do wieku dojrzałego. Dzieci i młodzież w Polsce*. Cz. 1: *Od średniowiecza do wieku XVIII*. Red. M. DĄBROWSKA, A. KLONDER. Warszawa 2002.

Nota edytorska

Rej i mitologia. W: *Mikołaj Rej w pięćsetlecie urodzin. Studia literaturoznawcze*. Red. J. SOKOLSKI, M. CIEŃSKI, A. KOCHAN. Wrocław 2007, s. 175–185.

„Owa prosto będziecie ze mnie mieć Chirona”. Kod mitologiczny „Fraszek” Jana Kochanowskiego. W: *Dobrym towarzyszom gwoli. Studia o „Foricoeniach” i „Frasz-kach” Jana Kochanowskiego*. Red. R. KRZYWY, R. RUSNAK. Warszawa 2014, s. 135–151.

Szyfr, kod i konwencja. Staropolskie sposoby „mówienia mitologią”. „Napis” 2011, ser. XVII: *Jawne i ukryte w literaturze i kulturze*. Warszawa 2011, s. 97–110.

Topika mitologiczna w poezji dawnej. W: *Sarmackie theatrum*. T. 6: *Między tekstami*. Red. M. JARCZYKOWA, A. SITKOWA. Katowice 2012, s. 7–28.

W rozdziale *Słodki i okrutny. Wizerunek Kupidyna w poezji staropolskiej* wykorzystane zostały obszerne fragmenty tekstów:

Słodki i okrutny. Wizerunek Kupidyna w literaturze staropolskiej. Katowice 2008.

Kupidyn i Śmierć, czyli o pewnej niezwyklej przygodzie antycznego bożka w poezji staropolskiej opisaney. W: *Sarmackie theatrum*. T. 4: *Studia o literaturze i książce dawnej*. Red. R. OCIECZEK, M. JARCZYKOWA. Katowice 2009, s. 128–144.

Indeks nazw osobowych*

A

Abramowiczówna Zofia 89, 130
Abramowska Janina 21, 34, 38, 40,
43, 70, 120, 188—190, 192, 195, 197,
202, 213—215, 217
Abstemius Laurentius 182
Adalberg Samuel 131
Alciatus Andrea 170, 183—185
Alkman 141
Anakreont 43—45, 47, 141, 144
Appel Włodzimierz 141
Apulejusz z Madaury (Apuleius Ma-
daurensis) 142, 151
Asklepiades 156,
Augustyn (Augustinus Aurelius), św.
90, 108, 130
Axer Jerzy 10, 224

B

Backvis Claude 126, 191
Bacon Francis 8, 140
Banach Jerzy 87, 115, 217
Baranowicz Łazarz 13
Bartnicka Kalina 110
Bebel Heinrich 182
Benedykt, św. 84
Bernard z Clairvaux, św. 74
Białostocki Jan 34, 54
Bieganowski Mikołaj 133, 134
Bielski Marcin 18, 108

Bieńkowski Tadeusz 17, 18, 28, 32,
35, 40, 43, 56, 65, 90, 110
Biliński Bronisław 96, 97
Birkowski Fabian 127
Bloomfield Morton W. 213, 217
Błoński Jan 43, 45
Bokszczanin Maria 175
Bolecki Włodzimierz 120
Bolesławiusz Klemens 80
Borek Piotr 133
Borowski Andrzej 75, 190
Brożek Jan 97
Bruchnalski Wilhelm 19
Brückner Aleksander 182
Brzozowski Jacek 188, 190—193
Bujnicki Tadeusz 34, 213
Bush Douglas 150
Buszewicz Elwira 76, 93

C

Candler Peter M. Jr 83
Capella Marcján (Martianus) 176
Cartheny Jean, de 72
Caussinus Mikołaj (Nicolaus) 111
Chemperek Dariusz 221, 223
Chrościcki Julian A. 110
Chrzanowski Ignacy 182
Cięński Marcin 12
Comes Natalis 64, 80, 127
Corcoran Thomas H. 121

* Indeks nie obejmuje Noty edytorskiej i Bibliografii.

Cornelius a Lapide 124
Curtius Ernst Robert 190
Cybulska-Bohuszewicz Ewa 63
Cycero (Marek Tullius Cicero) 64, 111
Cytowska Maria 88, 89, 96
Czaradzki Grzegorz 75, 76, 78–80, 93
Czerniatowicz Janina 37
Czerny Ewa 84
Czerwiński Marcin 40
Czuj Jan 84

D

Dachnowski Jan Karol 55, 74–80
Dacka-Górzyńska Iwona 123
Danielewicz Jerzy 44, 141
Dante Alighieri 72, 77, 100
Dantyszek Jan 58, 59, 147
Dąbkowska-Kujko Justyna 74, 221
Demostenes 111
Dębska Agnieszka 71
Does Theodor, van der 68
Drob Janusz Andrzej 132
Dürr-Durski Jan 161, 162
Dziechcińska Hanna 110, 126, 191

E

Erasm z Rotterdamu (Erasmus Rotterdamus) 8, 39, 76, 130, 172, 182
Euhemeros z Messeny 108
Eustachiewicz Maria 155, 194, 216
Ezop 118, 182

F

Fabricius Johann Albert 65
Fei Alfred 48
Fik Grzegorz 212
Filarska Barbara 124
Forstner Dorothea 63, 92, 116
Franciszek z Asyżu, św. 117
Fulgencjusz (Fabius Planciades Fulgentius) 109

G

Gaffurius Franchinus 63, 64
Garin Eugenio 132

Gast Johannes 182
Gawiński Jan 49, 101, 161, 223
Geremek Bronisław 109
German z Auxerre, św. 117
Głębicka Ewa Jolanta 126, 191
Gombrowicz Witold 40
Gorzowski Albert 45
Gostomski Jan 191
Gostyńska Dorota 159
Graff Piotr 214
Graves Robert 9, 127, 140
Greenough James Bradstreet 98
Grimal Pierre 9, 118, 140
Grzegorz Wielki 83, 84
Grześkowiak Radosław 145, 183
Gurowska Anna 201
Gutowski Berard 115, 116, 122, 126, 128–130

H

Hanczakowski Michał 127
Hanusiewicz Mirosława 158, 172, 207, 221
Hernas Czesław 94, 195
Hezjod 7, 62, 64, 139, 190, 213
Hieronim, św. 118
Hołowiński Ignacy 107
Homer 7, 36, 62, 126, 140, 147, 156, 190, 194, 213, 215
Hyginus 109

I

Ignacy Loyola, św. 110
Izydor (Isidorus Hispalensis), św. 64, 108, 110

J

Jacek Mijakowski 128
Jan z Wiślicy 59
Jarczykowa Mariola 125
Jarecki Kazimierz 183
Jarniewicz Jerzy 71
Jekiel Wojciech 132
Jelicz Antonina 147
Jeżewska Kazimiera 147
Jędrkiewicz Edwin 147, 151

K

Karpiński Adam 155, 172, 221
 Kleszcz Ewa 212
 Klonowic Sebastian Fabian 101
 Kmita Jan Achacy 96, 102, 105
 Knittel Kaspar 115
 Kobus-Zalewska Hanna 140
 Kochan Anna 141
 Kochanowski Jan 5, 9–12, 31–49, 59, 86, 106, 142, 144, 150, 151, 153, 154, 161, 190, 196, 197, 199, 204–206, 224
 Kochanowski Piotr 191
 Kochowski Seweryn 201
 Kochowski Wespazjan 28, 38, 155, 178, 194, 195, 198, 201
 Koehler Krzysztof 45
 Kopaliński Władysław 130
 Kopernik Mikołaj 64, 97
 Kornatowski Wiktor 108
 Korolko Mirosław 48
 Kotarska Jadwiga 43, 165, 176, 184, 193, 196
 Koźmian Kajetan 97, 98
 Krauze-Karpińska Joanna 74
 Krawczuk Aleksander 127
 Krocak Jerzy 132
 Krókowski Jerzy 97
 Krzeczkowski Henryk 127, 140,
 Krzewińska Anna 22, 54, 55, 87
 Krzycki Andrzej 147, 151
 Krzywy Roman 183
 Krzyżanowski Julian 17, 20, 94, 175, 176, 182
 Ksenofont 170
 Kubiak Zygmunt 9, 98, 140
 Kukla Agnieszka 94, 95, 96, 105
 Kukulski Leszek 145, 179, 182, 191, 194, 216, 218
 Kułtuniakowa Janina zob. Abramowska Janina
 Kuran Michał 67, 69, 97
 Kuraszkiewicz Władysław 17, 174
 Kuźma Erazm 11, 49

L

Leszczyński Andrzej 199
 Lewański Julian 55, 85
 Lewis Clive Staples 63, 176
 Lipiński Jerzy 97
 Lipska z Potockich Zofia 207
 Lipski Jan 157
 Ludwika Maria Gonzaga de Nevers, królowa polska 151
 Lunde Paul 212

Ł

Łanowski Jan 62, 118, 139, 140
 Łapiński Zdzisław 217, 223

M

Maciejewska Iwona
 Makrobiusz (Ambrosius Theodosius Macrobius) 64, 131
 Malicki Jan 43, 126, 178, 179, 191, 192, 194
 Malicki Marian 191, 221
 Marek Antoniusz (Marcus Antonius), cesarz rzymski 89
 Marino Giambattista 143, 151
 Markiewicz Henryk 11, 187, 209
 Maślanka Julian 97
 Mazurkiewicz Roman 74–76, 93, 128
 Mejor Mieczysław 101, 183
 Meleager 185
 Miaskowski Kasper 5, 12, 66, 69, 93–106, 157, 195–198, 200, 202, 203, 205, 207
 Michałowska Teresa 27, 32, 40, 53, 55, 109
 Miczyński Sebastian 55, 67, 83
 Mikołaczyk Ireneusz 97
 Mikołaj z Błonia 109
 Mikołaj z Wilkowiecka 74
 Minge Jean-Paul 90, 108
 Minois George 71
 Mioduszewski Michał 54
 Modrzewski Andrzej Frycz 96
 Morsztyn Hieronim 142, 155, 159, 171, 182, 191, 220–222

Morsztyn Jan Andrzej 142, 143, 145,
147, 150, 151, 161–165, 171, 182,
194, 197, 202, 218–220, 222, 223

Morsztyn Zbigniew 152, 173, 195,
198, 200, 201

Moschos 154

Mróz Mirosław 97

N

Naborowski Daniel 161, 162, 164–
166

Nadolski Bronisław 176

Nagurczewski Ignacy 97

Nieborowski Marcin 200, 201

Niedźwiedź Jakub 75

Niemirska-Pliszczyńska Janina 124

Nowakowska-Sito Katarzyna 65

Nowicka-Jeżowa Alina 10, 95, 171,
172, 195

O

Ocieczek Renarda 126, 148, 195, 223

Okoń Jan 52, 54, 55, 57, 70, 74, 86,
87, 90, 148, 153

Okopień-Sławińska Aleksandra 212

Oktawia, żona Marka Antoniusza 89

Oktawian August (Gaius Iulius Caesar
Octavianus), cesarz rzymski 89

Olma Marcelli 133

Orygenes 118

Ostrowski Witold 176

Otwinowska Barbara 53, 216

Otwinowski Walerian 199, 213, 214,
222, 223

Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 17,
47, 112, 117, 127, 142, 148, 183, 199,
213, 214, 223

P

Pachciarek Paweł 63, 116

Panofsky Erwin 62

Partyka Joanna 123

Paszkowski Marcin 97

Pauzaniusz

Paweł z Krosna 59, 64

Paweł, św. 90

Pawlak Wiesław 123

Pelc Janusz 17, 23, 32, 35, 39, 40, 42,
43, 46, 48, 49, 90, 144, 150, 197, 204,
221

Peregryn z Opola 109, 123

Pfeiffer Bogusław 178, 194, 199, 216

Picinelli Francesco 125

Pigoń Stanisław 97

Pisarkowa Krystyna 17

Platon 71, 111, 140, 170, 171,

Platt Dobrosława 111

Plezia Marian 85

Pleziowa Janina 85

Plutarch 130

Podgórska Teresa 176

Pollak Roman 150

Poplatek Jan 56

Porębowicz Edward 77

Possevino Antoni 8, 54, 90, 218

Potocki Stefan 206

Potocki Wacław 126, 145, 156, 157,
177, 178, 179, 182, 184, 191, 192,
206, 216, 223

Propercjusz (Sextus Propertius) 142

R

Radziejowski Hieronim 166

Raszewski Zbigniew 85

Rej Mikołaj 5, 8, 12, 17–29, 38, 39,
42, 174–178, 182–185, 216, 218

Rosinus Joannes 65

Roszkowska Wanda 21, 34, 189, 215

Rot Ewa 101

Rozentreter Maciej 94

Rufinus 185

Ryba Renata 125

Rychlewicz Bazyli 112–114, 117,
118, 120, 121, 127, 128, 130, 131–
133, 135

Rychłowski Franciszek 133, 134

Ryczek Wojciech 111

S

Salamon Joanna 40

Sannazaro Jacopo 75, 76, 78, 79, 90,
93

Sarbiewski Maciej Kazimierz 8, 18,
 34, 58, 64, 65, 85, 86, 92, 95, 111,
 123, 140, 170, 178, 214, 219
 Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 10,
 11, 18, 34, 65, 95, 209, 213
 Saxl Georg 62
 Sayers Dorothy L. 213, 214
 Schaeve Henryk 8
 Schoock Martinus 68
 Seneka (Lucius Annaeus Seneca) 114,
 121, 122, 123
 Serwiusz Maurus (Maurus Honoratus
 Servius) 89
 Seweryn z Lubomla 111
 Seznec Jean 34, 62, 63, 214
 Simonides z Kos 144
 Skarga Piotr 135, 136
 Skimina Stanisław 64, 123, 140, 219
 Skrybonia, żona Oktawiana Augusta
 89
 Sławiński Janusz 11, 34, 48, 71, 72,
 80, 120, 193, 209, 213
 Smolik Jan 150
 Sokolski Jacek 12, 23, 39, 40, 120,
 224
 Sokołowska Jadwiga 150, 194
 Sokołowski Stanisław 111
 Sokrates 140
 Stabryła Stanisław 42, 89, 98, 187,
 215
 Starnawski Jerzy 25, 26, 176
 Starowieyski Marek 84
 Stawecka Krystyna 32, 33, 44, 58, 59,
 64, 74, 123, 140, 219
 Stefanowska Zofia 48
 Sterna-Wachowiak Sergiusz 211
 Stępień Paweł 171, 182, 220
 Stoff Andrzej 193
 Szarski Stanisław 31, 34, 35, 48, 49
 Szastyńska-Siemion Alicja 42, 44, 141
 Szczerbicka-Ślęk Ludwika zob. Ślęko-
 wa Ludwika 9, 27, 28, 145, 146,
 181, 196, 202, 204
 Szelest Hanna 88, 89
 Szlichtyng Jerzy 88, 99, 105, 150
 Szostek Teresa 27, 109

Szymonowicz Szymon 10, 38, 43, 88,
 99, 105, 142, 150, 152, 154, 158, 161,
 166, 193, 204, 206, 221

Ś

Ślęczka Tomasz 179
 Ślękowa Ludwika 9, 27, 28, 145, 146,
 181, 196, 202, 204
 Świderkówna Anna 84

T

Tasso Torquato 72, 77
 Temberski Stanisław 87
 Teokryt 88, 152, 155
 Tibullus (Albius Tibullus) 142
 Trzynadłowski Jan 22, 48
 Turner Alice K. 71
 Turzyński Ryszard 63, 116
 Tuve Rosemond 39, 213, 217
 Twardowski Kasper 144, 145, 148,
 156, 172, 200
 Twardowski Samuel 126, 148–150,
 152, 153, 156, 173, 191, 194–197,
 201, 203, 223

U

Ulewicz Tadeusz 75, 191, 221

V

Vaenius Otto 170
 Vogüé Adalbert de 84
 Voragine Jakub de 85, 109

W

Walecki Wacław 179
 Walińska Marzena 29, 41, 42, 48, 125,
 126, 133, 148, 150, 153, 178, 182, 187,
 191, 193, 195, 203, 218, 221, 223
 Weimann Robert 11
 Weintraub Wiktor 48
 Wereszczyński Jerzy 107
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 5,
 22, 27, 54, 58, 71, 73, 81, 88, 89, 90,
 91, 93, 96–98, 100–103, 105, 106,
 109, 123, 214, 215, 220

Węgrzynowicz Antoni 112, 122—
126, 128, 132
Wichowa Maria 199, 214
Wieszczyci Adrian 201, 205
Wilczek Piotr 45, 196, 199
Władysław IV, król polski 151
Wójcicki Jacek 45, 96, 98, 102
Wujek Jakub 117, 118
Wyspiański Stanisław 65

Z

Zabłocki Stefan 28, 179
Zakrzewska Wanda 63, 116
Zamoyski Jan 197

Zathey Stanisław 44
Ziabicka Joanna 55, 58
Zimand Roman 39, 217
Zimek Katarzyna 182, 224
Zimorowic Józef Bartłomiej 145, 150,
152, 155, 157, 160, 161, 163, 167, 179,
181—185
Zimorowic Szymon 142, 146, 148,
151, 165, 171, 180, 181
Ziomek Jerzy 45, 120, 190, 193, 208

Ż

Żebrowski Jakub 199, 214
Żukowska Kazimiera 150, 194

Marzena Walińska

„Żywoty świętych ten Apollo pieje”

Studies on mythological tradition in Old Polish literature

Summary

The present book is a collection of selected aspects of the reception and functioning of mythological tradition in the literature of Renaissance and Baroque. In the first part, there are texts that specify the attitude towards mythology adopted by two most important Polish writers of the Renaissance period: Mikołaj Rej and Jan Kochanowski. The analysis of the nature of the mythological references presented in the article entitled *Rej i mitologia* [*Rej and mythology*] confirms the hypotheses formulated in the latest research into Rej's writings on its medieval roots. It is evidenced by the following: the derogatory assessment of mythological tradition; the interpretation and adaptation of antique motifs in a spirit of allegoresis, euhemerism, and astrology; the sources of mythological knowledge and the place of mythologisms in the structure of a literary work. Rej did not consider mythology as an indispensable constituent of poetic language, which is demonstrated in the works that are completely devoid of it. The article entitled *"Owa prosto będziecie ze mnie mieć Chirona". Kod mitologiczny „Fraszek” Jana Kochanowskiego* [*"Owa prosto będziecie ze mnie mieć Chirona". The mythological code of 'Epigrams' by Jan Kochanowski*] advances a thesis that Kochanowski took advantage of mythological tradition intentionally and deliberately. Even in the translations of antique literature, mythologisms were not taken over automatically, but rather were subjected to the process of adaptation and selection. The juxtaposition of *Epigrams* with *foricoena* confirms the assumption that the manner of employing mythological tradition is a part of poetic strategy of Kochanowski. Moreover, it seems that, to some extent, the conclusions reached on the basis of the analysis of mythologisms in *Epigrams* may be related to the whole Polish-language writings of the poet.

The second part is devoted to the studies on baroque religious literature represented by three separate research fields. The study *Apollo u żłóbka i stajenka, która przewyższa Olimp. Antyk w staropolskich pastorałkach dramatycznych* [*Apollo at the manger and the stable which overtowers Olympus. Antique in Old Polish pastoral dramas*] makes use of works commemorating Christmas, mostly anonymous and connected with Jesuitical drama and education. Despite the fact that mythologisms here are infrequent, their significance is not quite marginal, as they co-create the vision of the world in which everything, including the historically and ideologically alien antique tradition, is subjected to didactic aims

furthered by church authorities. Pastoral dramas consistently refer to Eclogue 4, the so-called Virgil's messianic, regarded as prophetic in Middle Ages, and here combined with biblical tradition. The next text concerns the paraphrase of the antique work written by Kasper Miaskowski („*Polio polski*” *Kaspra Miaskowskiego: Wergiliusz odmieniony „wedle potrzeby*” [“*Polio polski*” by Kasper Miaskowski: *Virgil transformed as required*]). The modifications introduced by the poet lead to a modernization and particularization of the text and its explicit contextualization in Christian reality. The article *Mitologia w perswazji kaznodziejskiej* [*Mythology in preacher's persuasion*] focuses its attention on the field of literature that is in principle devoid of any references to antique tradition. The reading of the compilation of Sunday sermons, by, among others, Franciszek Rychłowski, Antoni Węgrzynowicz, Berard Gutowski, and Bazyli Rychlewicz, allows to identify the aspects of the functioning of mythologisms that are different than those in poetry, as well as an ambivalent attitude towards them.

The third part contains texts that undertake the issue of mythology as an element shaping poetic language and love discourse. The article *Słodki i okrutny. Wizerunek Kupidyna w poezji staropolskiej* [*Sweet and cruel. The image of Cupid in Old Polish poetry*] provides a characteristics of this extremely significant mythological figure that encompasses its antique origin and poetic images in the poetry of Polish Renaissance and Baroque. An important role of Cupid is the shaping of love discourse, especially in intricate poetry of the 17th century. A separate attention is drawn by the theme initiated by Andreas Alciatus, which demonstrates a tragicomic history of accidental exchange of weapons belonging to the gods of love and death, developed by, among others, Mikołaj Rej and Wacław Potocki.

The article *Topika mitologiczna w poezji dawnej* [*Mythological topoi in old poetry*] attempts to situate antique mythology within Old Polish topoi and specify its role in poetic realizations of *loci communes*. The revision of the state of research is done with a view to take the attitude towards various suggestions concerning the understanding of the notion of topos, and employing it in the analysis of mythologisms in old poetry, with a special emphasis placed on the topoi of Apollo. The analytical part of the work is devoted to the observation of various kinds of topoi in baroque poetry, their variability and the way they are used in poetic texts.

The terms used in the article *Szyfr, kod i konwencja. Staropolskie sposoby „mówienia mitologią”* [*Cipher, code and convention. Old-Polish ways of “talking mythology”*] refer to the ways of exploiting antique mythology in Old Polish works, from concealing specific information under the layer of literal meaning, through the enhancement of a text with cultural references, to conventional usages, when a mythologism plays mainly an ornamental function. Mythological plots and characters appear in Old Polish works most frequently together with allegorical background. Some of these allegories are universal in nature (being the consequence of the search for universal truth in myths), while others, which are the manifestation of adapting antique topics to the Christian worldview, have become outdated, but they still perform an important role in understanding texts of culture.

Marzena Walińska

« Apollon chante les vies des saints »
Études sur la tradition mythologique dans
la littérature polonaise ancienne

Resumé

Le livre est un recueil d'études sur les aspects choisis de la réception et du fonctionnement de la tradition mythologique dans la littérature de la Renaissance et du baroque. Dans la première partie se sont trouvés les textes qui définissent l'attitude des deux auteurs polonais les plus importants de la Renaissance à l'égard de la mythologie : Mikołaj Rej et Jan Kochanowski. L'analyse du caractère des références mythologiques présentée dans l'article *Rej i mitologia (Rej et mythologie)* confirme les hypothèses avancées dans les plus récentes études sur les ouvrages de Rej concernant leurs racines médiévales. Les éléments qui en témoignent sont : l'évaluation dévalorisante de la tradition mythologique ; l'interprétation et l'adaptation des motifs antiques dans l'esprit de l'allégorèse, de l'évhémérisme et de l'astrologie ; les sources du savoir mythologique et la place des mythologismes dans la structure de l'œuvre littéraire. Rej ne considérait pas la mythologie comme un ingrédient inaliénable de la langue poétique, ce que prouvent les ouvrages qui en sont complètement dépourvus. Dans l'article „*Owa prosto będziecie ze mnie mieć Chirona*”. *Kod mitologiczny „Fraszki” Jana Kochanowskiego* (« *Owa prosto będziecie ze mnie mieć Chirona* ». *Code mythologique des « Fraszki » de Jan Kochanowski*) a été avancée la thèse que Kochanowski puisait consciemment et à dessein dans la tradition mythologique ; même dans les traductions de la littérature antique, les mythologismes n'étaient pas pris mécaniquement, mais ils étaient soumis à l'adaptation et à la sélection. La juxtaposition des *Fraszki* avec les *foricoenia* confirme l'hypothèse que la façon de puiser dans la tradition mythologique fait partie de la stratégie poétique de Kochanowski. De surcroît, il semble que — avec quelques réserves — les conclusions formulées sur la base de l'analyse des mythologismes dans *Fraszki* peuvent être appliquées à tous les ouvrages du poète écrits en polonais.

La deuxième partie est consacrée aux études sur la littérature religieuse baroque, représentée par trois champs de recherches séparés. L'étude *Apollo u żłóbka i stajenka, która przewyższa Olimp. Antyk w staropolskich pastorałkach dramatycznych* (*Apollon à la crèche et une étable qui est plus haute que l'Olympe. L'antiquité dans les pastorales polonaises anciennes dramatiques*) s'appuie sur les ouvrages de circonstance relatifs à Noël, qui dans la majorité des cas sont anonymes et

liés au drame et à l'éducation jésuites. Bien que les mythologismes y soient rares, leur importance n'est pas tout à fait marginale, car ils constituent une vision du monde où tout — même la tradition antique étrangère au niveau idéologique et historique — est soumis aux objectifs didactiques, imposés par les autorités ecclésiastiques. Les pastorales dramatiques se réfèrent unanimement à la quatrième Églogue de Virgile, soi-disant messianique, considérée au Moyen Âge comme un texte prophétique, unie ici avec la tradition biblique. Le texte suivant concerne bel et bien la paraphrase de l'ouvrage antique effectuée par Kasper Miaskowski (*„Polio polski” Kasprowa Miaskowskiego: Wergiliusz odmieniony „wedle potrzeby”* / « *Polio polonais* » de Kasper Miaskowski: *Virgile modifié « selon besoin »*). Les changements effectués par le poète conduisent à actualiser et concrétiser le texte, ainsi qu'à le situer visiblement dans la réalité chrétienne. Dans l'article *Mitologia w perswazji kaznodziejskiej* (*Mythologie dans la persuasion prédicatrice*) l'attention est focalisée sur les ouvrages qui par principe sont dépourvus de références à la tradition antique. La lecture des recueils des sermons de dimanche (entre autres de Franciszek Rychłowski, Antoni Węgrzynowicz, Bernard Gutowski et Bazyli Rychlewicz) permet de dégager non seulement des aspects — différents que dans le cas de la poésie — du fonctionnement des mythologismes, mais aussi une attitude ambivalente à l'égard de ces derniers.

La troisième partie contient les textes qui abordent dans différentes perspectives le problème de la mythologie en tant qu'élément façonnant la langue poétique et le discours amoureux. *Słodki i okrutny. Wizerunek Kupidyna w poezji staropolskiej* (*Doux et cruel. L'image de Cupidon dans la poésie polonaise ancienne*) donne la caractéristique de ce personnage mythologique d'une importance remarquable, englobant son origine antique et ses incarnations poétiques dans la poésie polonaise de la Renaissance et du baroque. Le rôle significatif de Cupidon est de modeler le discours amoureux, surtout dans la poésie précieuse du XVII^e siècle. Le motif initié par Andreas Alciatus attire une attention différente. Il présente l'histoire tragicomique de l'échange erronée des armes appartenant aux dieux de l'amour et de la mort, élaboré entre autres par Mikołaj Rej et Wacław Potocki.

L'article *Topika mitologiczna w poezji dawnej* (*Topique mythologique dans la poésie ancienne*) tente de situer la mythologie antique à l'intérieur du topique polonais ancien et de définir son rôle dans les réalisations poétiques *loci communes*. Passer en revue l'état des recherches a pour objectif de prendre position à l'égard de différentes propositions de comprendre le terme « topos » et de l'appliquer dans l'analyse des mythologismes dans la poésie ancienne, compte tenu du topique apollinien. La partie analytique du travail est consacrée à l'observation de différents types de topos dans la poésie baroque, leur variabilité et la manière de les appliquer dans les textes poétiques.

Les notions appliquées dans l'article *Szyfr, kod i konwencja. Staropolskie sposoby „mówienia mitologicznie”* (*Chiffre, code et convention. Les moyens polonais anciens de « parler en mythologie »*) décrivent les moyens d'appliquer la mythologie antique dans les ouvrages polonais anciens : de la dissimulation des informations définies sous une couche de significations littérales, en passant par l'enrichissement du texte à l'aide des références culturelles, jusqu'à l'usage conventionnel où le

mythologisme exerce une fonction avant tout ornementale. Les motifs et les personnages mythologiques apparaissent dans les ouvrages polonais anciens le plus souvent avec un fond allégorique. Quelques-unes de ces allégories ont un caractère omnitemporel (elles sont le résultat de chercher dans les mythes des vérités générales), d'autres, étant une manifestation de l'adaptation des sujets antiques à l'idéologie chrétienne, ont perdu leur actualité, mais elles jouent un rôle important dans la compréhension des textes relatifs à la culture.

Redaktor: Agnieszka Boniatowska

Projekt okładki: Emilia Dajnowicz

Korektor: Lidia Szumigala

Łamanie: Alicja Załęcka

Copyright © 2018 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3431-8
(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3432-5
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 15/75. Ark. wyd. 15/5. Papier
Ecco Book Cream 70 g, vol. 1.8

Cena 22 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7-9, 71-063 Szczecin

ISSN 0208-6336
Cena 22 zł (+ VAT)

ISBN 978-83-226-3431-8



Więcej o książce

